

Luz y Oscuridad en la Catedral de Santiago el Mayor: Una aproximación a su iconografía y sentido en la ciudad de Tunja, 1569-1610

Tesis de grado para optar al título de historiador

Presentado por:

Javier Santiago Díaz Espinosa

Universidad Externado de Colombia

11 de Julio de 2018

Contenido

Introducción	4
1. La Tunja catedralicia.....	10
1.1 Breve historia de la iglesia de Santiago el Mayor	10
1.2 La conquista del territorio y fundación de Tunja	13
1.2.1 El asentamiento y establecimiento	16
1.3 La vida en Tunja.....	18
1.4 Contexto económico de la ciudad y emergencia de la iglesia.....	20
1.4.1 Actores y protagonistas de la vida económica.....	21
1.4.2 Flujos de capital, oro y material	28
1.5 Emergencia de la catedral	30
2. Iconografía en la catedral: Gótico, renacimiento o barroco. Una aproximación a la comprensión de la luz a través del estilo	31
2.1 Fundamentos teóricos	31
2.2 La Capilla de los Mancipe: Angelino Medoro y Juan Bautista Vásquez	36
2.2.1 El manierismo-barroco en Angelino Medoro: la luz como recurso retórico.....	39
2.2.2 Juan Bautista Vásquez: el gótico y la “idea” de la luz.	49
2.3 El Renacimiento en Bartolomé Carrión: Luz que desaparece, divinidad que se exterioriza... 53	
2.4 El espacio catedralicio: Entre el gótico y el renacimiento.....	61
2.5 Entre la unidad y la dispersión de la luz	72
3. La iglesia como unidad de sentido	75
3.1 La iglesia en la traza Urbana.....	75
3.2 La primera advocación	81
3.3 El establecimiento y advocación de Santiago el Mayor	82
3.4 La ciudad en crisis y el significado de la Iglesia Mayor.....	86
3.5 Situación de la evangelización y significado de la iglesia Mayor	91
3.6 La catedral como expresión de la luz	96
3.6.1 El horizonte cultural de Juan de Castellanos.....	97
3.6.2 La luz y la oscuridad en el discurso de Castellanos	99
3.6.3 La catedral como expresión de la luz	106
Conclusiones	106
Bibliografía	113

Fuentes Primarias.....	113
Fuentes Secundarias	113



Ilustración 1: Catedral de Santiago de Tunja. Vista sin torre

Introducción

El título de este trabajo pone como eje central a la iglesia de Santiago el Mayor de Tunja, sin embargo, no pretende quedarse en un relato cronológico de su origen y construcción. Más bien, su interés es el pensamiento de los hombres que vieron concebir esta edificación, sus necesidades espirituales, su cosmovisión, su *espíritu*, así como la realidad que se cernía ante sus ojos: el contexto de la ciudad y del Nuevo Reino de Granada. Así pues, el siguiente texto se propone como objetivo entender a través de la hoy Catedral de Tunja, en el siglo de su construcción, el pensamiento religioso de estos hombres y, de esta manera, aventurar una interpretación acerca de la forma en que pudieron concebirla.

Una historia de la Iglesia de Santiago en un sentido clásico, es decir, que abarcase desde el siglo XVI hasta la actualidad, sería una tarea titánica, sin mencionar poco interesante. En este trabajo me adentro en el siglo XVI como una manera de entender la sociedad de aquellos años. Siguiendo un esquema cronológico de la iglesia, estudio el periodo comprendido entre 1569 y 1610, siendo la primera fecha el inicio de su construcción y la última el final de una primera versión de la catedral, finalizada por una torre que cambia su estilo arquitectónico. En efecto, este periodo comprende lo que podría llamarse, según Santiago Sebastián, como el periodo “gótico” de la iglesia de Santiago de Tunja, única en el siglo XVI en todo el territorio Neogranadino. Así pues, trazo una línea temporal desde lo material para entender lo ideal.

En este proyecto quiero estudiar una particularidad del pensamiento cristiano, un concepto que lo ha acompañado desde su creación y hasta la actualidad: la luz. Esta ha funcionado como idea, como metáfora y como símbolo; y ha sido profundamente aplicada a la realidad cotidiana del pensamiento cristiano, en la literatura, en el arte, en la estética, en la casi totalidad de la cultura del creyente. La luz puede, en efecto, entenderse a través de distintas estrategias, pues hacen parte de diversas dimensiones del cristianismo. Y la iglesia, que es el templo por excelencia del cristiano, hace también parte de esa vida espiritual que determina esta religión. Es más, recoge las ideas del cristianismo y las condensa de tal manera que pueda ofrecer al creyente una experiencia digna de la religión que aquel acoge.

Este trabajo se pregunta básicamente por ¿cómo la luz se manifiesta en la Catedral? Haciendo la salvedad, como ya planteo atrás, que no me refiero a la luz en su cualidad física sino a una concepción ideal del pensamiento cristiano. Estudio esa manifestación a través de dos dimensiones de la Catedral: en lo que tiene que ver con la iconografía y el arte plasmado adentro y afuera de ella, y en su dimensión unitaria. Con lo primero hago referencia al conjunto iconográfico dispuesto en aquellos años en la iglesia de Santiago, al estilo arquitectónico que la caracteriza, así como a todo componente que constituya una imagen en su interior. Con el segundo sentido me refiero a las características que adquiere como un todo unificado, como una unidad que se percibe como totalidad en función del espacio donde está dispuesta, es decir, la función simbólica que cumple en la ciudad de Tunja y en la provincia, desde el pensamiento de quienes la concibieron. En ambos sentidos, la luz fue un tema recurrente y, por tanto, el objeto de esta investigación.

Planteo una hipótesis a partir de esa última pregunta: la luz expresa la percepción del pensamiento cristiano respecto al contexto de Tunja en el siglo XVI y principios del XVII. Es decir, los hombres que dibujaron sus ideas en la Catedral de Santiago plasmaron allí, inconscientemente quizá, la visión del mundo que los rodeaba. Esto lo hicieron en tres momentos. Un primer momento refleja una visión ligada a la concepción del arte gótico, esencialmente medievalista, donde la luz se representa como concepto divino, como visión explicativa de la naturaleza de Dios mismo. En un segundo momento, a manera de bisagra, aparece un incipiente pero fuerte renacimiento, donde la luz transita entre la divinidad y la experiencia de la naturaleza. En un tercer momento, la luz se expresa de una forma retórica, se utiliza como recurso discursivo, lo que permite entender una experiencia particular del contexto de Tunja y la forma en que se percibe por los artistas; esta última visión es profundamente barroca pues implica un discurso visual y un intento por cautivar, enseñar y adoctrinar.

Para desarrollar esta hipótesis sitúo este trabajo en la historia cultural como marco teórico. Esta corriente abrió la posibilidad de estudiar una más variada naturaleza de fuentes, ampliando el espectro de recursos disponibles para los historiadores, abriendo además nuevos campos interpretativos para analizarlas. Peter Burke definió la labor de los historiadores

culturales por su “preocupación por lo simbólico y su interpretación”¹, siendo lo simbólico para este trabajo aquello que proyecta la materialidad de la catedral. Al respecto, el mismo Burke expresa que “los historiadores de la religión han venido prestando más atención a los cambios en el mobiliario de las iglesias como indicadores de transformaciones en las actitudes religiosas”², esto como una crítica a su incapacidad de observar procesos más complejos, atados al contexto político, económico y social. En este sentido, la catedral permite entender este cumulo de procesos a través de la dimensión simbólica de su iconografía.

También, la historia cultural aborda un lineamiento metodológico muy claro que Roger Chartier define como: “Un espacio con dos dimensiones, que permite pensar una producción intelectual o artística a la vez en la especificidad de la historia de su género o de su disciplina, en su relación con otras producciones culturales contemporáneas y en sus relaciones con distintos referentes situados en otros campos de la totalidad social”³. Así pues, este trabajo pretende entender la catedral como un producto artístico de un tiempo particular, enmarcado en un conjunto de paradigmas artísticos que son propios de su tiempo, y en relación con el pensamiento Cristiano de la Tunja del siglo XVI-XVII.

Para lograr esto, también planteo una metodología en dos fases: un estudio iconográfico/iconológico que sigue los lineamientos de Erwin Panofsky⁴, y un estudio hermenéutico que propone una interpretación de la catedral como un todo unificado en relación con el contexto donde está dispuesta. Siguiendo esta lógica, el texto está construido en tres capítulos. El primer capítulo lo dedico al contexto histórico de la catedral en función de la provincia y la ciudad de Tunja, desarrollando la idea de que la catedral es un producto histórico de un espacio que económicamente se dispone a la emergencia de ella. Propongo también algunos otros aspectos importantes que contextualizan la vida cotidiana de la ciudad para dar una mirada a los personajes que vivieron alrededor de la Iglesia, que asistieron a su construcción y acudieron a ella eventualmente.

¹ Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Editorial Paidós Ibérica. Barcelona, 2008. P 15

² Ibid. P 90

³ Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1996. P 42

⁴ Panofsky, Erwin. *Significado de las artes visuales*. Alianza Editorial. Madrid, 1991

El segundo capítulo lo dedico al estudio iconográfico de la catedral. En este quiero ofrecer la mirada antes expuesta de la luz, en función de varios elementos iconográficos que aparecen en la construcción: las obras de Angelino Medoro, de Juan Bautista Vásquez “el viejo”, la portada de Bartolomé Carrión, así como la estructura gótico-isabelina de las columnas. Escogí estas obras por dos razones: la primera es que responden cronológicamente al periodo que estudio, y la segunda porque de su observación emerge la luz como una categoría discernible, es decir, que sus autores la utilizan como un recurso evidenciable. Así pues, estudio las obras de manera individual, observando como la luz se manifiesta en esos tres momentos particulares, generando además un juego de contradicciones que crean una suerte de microcosmos catedralicio. Por supuesto, quiero reflexionar allí alrededor de algunos autores y académicos que han reflexionado sobre el arte y el pensamiento, sobre la luz y la teología, para ir ofreciendo una mirada más amplia acerca de cómo entender la luz en un contexto como el de Tunja en el siglo XVI-XVII.

El tercer y último capítulo lo dedico, ya entendida la materialidad de la catedral, a estudiarla en relación con su entorno. Esto implica una interpretación del espacio de la ciudad, sus alrededores, pero también frente a los imaginarios que se someten al espacio, la realidad. Para entender esto, y sobre todo para entender mejor lo iconográfico en la catedral, recorro de nuevo a la situación de la provincia y la ciudad de Tunja, así como del Nuevo Reino, con el propósito de explicar mejor el uso iconográfico de esta luz. Para esto he usado, sobre todo, documentos y actas de los cabildos de la ciudad, así como algunas leyes promulgadas tanto en Tunja como desde el Reino de Felipe II.

Quiero concluir el trabajo reflexionando acerca de la catedral como un edificio que debe ser entendido como unidad, incluso si no ha sido construido siguiendo un solo patrón, y aún a pesar de que ha sido modificada durante varios siglos. Santiago de Tunja ha sido concebida como un edificio religioso en primera medida, y es la representación del mundo que la ha visto crecer: el del cristianismo primigenio de la ciudad, aquel de los españoles que en este temprano siglo habían llegado al continente.

Finalmente, quiero presentar una breve justificación del tema desde el concepto de Modernidad. Aunque no pretendo reflexionar a lo largo de la investigación sobre este complejo concepto, me parece necesario plantearlo como una apertura al complejo siglo que

aquí me compete. Uso este concepto desde la mirada de la llamada Filosofía de la Liberación de pensadores como Enrique Dussel, para quienes la Modernidad debe ser entendida como un proceso que tiene sus orígenes en la dominación europea del continente americano. Esta corriente plantea la matriz Modernidad/Colonialidad como principio rector y desde allí parte mi análisis. No puedo dejar de entender que estudiar la materialidad de la Catedral es encontrar las raíces de la colonización española en Tunja, el pensamiento que fue, a la larga, enseñado o siquiera dispuesto a la sociedad Tunjana. Mi objetivo no es estudiar la totalidad de la ciudad ni sus habitantes, tal pretensión es incompatible con la materialidad de la catedral, sino a los españoles que pensaron el edificio, y por esa vía acceder a los procesos de colonización de Tunja.

El objetivo de este trabajo está en el siglo XVI, un periodo sin duda lejano, pero su propósito es arrojar luces sobre el presente, así sea de una forma somera. El edificio que hoy se conserva en la ciudad es un lugar de culto, de peregrinación y de ritualidad y entender su primera etapa de construcción permite entender aquello que un creyente percibe en su encuentro. La religiosidad de este creyente es, además, el producto de un cúmulo de experiencias que comenzaron en este convulsionado siglo. La comparación entre los hombres que vieron crecer a la Iglesia de Santiago y los feligreses del siglo XXI no es labor de esta tesis, pero no la exime de llamar la atención sobre este fenómeno. Así pues, que el lector sea quien concluya sobre la proximidad de dos mundos tan distantes.

1. La Tunja catedralicia

El presente capítulo pretende exponer la historia de la catedral de Tunja en un sentido amplio; es decir, no solamente el relato de su construcción material sino también el contexto de la ciudad y de la provincia, para ver con ello los elementos que explican su emergencia en este lugar. Para esto, me centro en los documentos existentes, la mayoría estudiados por Jorge Monastoque Valero y otros autores, para luego contextualizar esa información con otras fuentes secundarias que describan y analicen la situación de la ciudad y de la provincia en el siglo XVI y entrado el siglo XVII. Primero, quiero exponer una breve historia de la iglesia, sin entrar en mayor detalle pues otros, que son referenciados en gran parte del texto, ya lo han hecho de forma más profunda. Segundo, quiero presentar el contexto de surgimiento de la catedral, haciendo énfasis en la fundación de la ciudad y en algunos aspectos que dan un panorama de cómo era la ciudad: actores, espacios e ideas que circundaban allí. Tercero, contextualizo la Catedral en función de la provincia, que, si bien puede ser un tema amplio, permite entender cómo la economía del territorio de la Nueva Granada, y específicamente de la provincia de Tunja, se confabuló para hacer emerger a la iglesia de Santiago el Mayor.

1.1 Breve historia de la iglesia de Santiago el Mayor

Nos situamos en el siglo XVI, treinta y cinco años después de la fundación de Tunja, en 1569. La iglesia parecía ser ya un requerimiento constante de la ciudad, motivado por necesidades religiosas, espirituales, así como de orden político. Ya desde muy entrado el siglo XVI se habían construido capillas doctrineras en todo lo ancho del territorio, aunque con características mucho más rudimentarias⁵. Así lo señala Monastoque Valero, cuando escribe: “Característica muy propia del pensamiento español de los siglos XV y XVI, era la de que una ciudad que se preciara de ser tal requería de un templo, una catedral de proporciones tales, que entrara en la cuadrangular plaza mayor, a ser el símbolo no solo de lo religioso, sino también de la ciudad hispanoamericana”. Así pues, el requerimiento tenía que ver con una forma particular de ciudad, aquella que es propia de la urbanística española del renacimiento. Esto es discutido en el tercer capítulo.

⁵ Romero Sánchez, Guadalupe. *Los pueblos de indios en la Nueva Granada: trazas urbanas e iglesias doctrineras* (Tesis Doctoral). Editorial de la universidad de Granada. S.f. P 60

La plaza central, que era ese modelo precisamente, debía tener el símbolo del poder religioso, y el símbolo del poder real, el centro político desde donde se impartieran las órdenes del rey, de Felipe II para aquel entonces. Así fue como se situó la iglesia a la derecha de la casa del fundador, Gonzalo Suarez Rendón, quien ostentaba para aquel entonces el poder político de Tunja. Allí mismo se emplazaría el despacho del poder real en ausencia de Gonzalo Jiménez de Quesada, quien era el conquistador por nombramiento, y a quien acompañó el propio Suarez Rendón en la campaña del altiplano cundiboyacense.

En el año 1569 aparecen los primeros documentos, cuando es concertada su construcción por el maestro albañil Pedro de Sosa, quien obtendría como ganancia cuatrocientos cincuenta pesos en oro de minas. Otro documento consta que la carpintería se adjudica a Francisco de Abril, sin mención de honorarios.⁶ Poco sabemos en realidad sobre estos dos personajes. De Pedro de Sosa sabemos que 5 años antes de este contrato le fue adjudicado también la construcción de una fuente, hoy llamada “el mono de la pila”, que en contexto del siglo XVI fue utilizada por los vecinos de la ciudad para mermar la compleja situación de escasos recursos hídricos que primaba en la ciudad en la mitad del siglo.⁷ También sabemos de este hombre que en 1560 estaba en Santa Fe emitiendo un concepto acerca de la estabilidad estructural de la Catedral Santaferense, que ya existía en su segunda forma. Por su parte, Francisco Abril Cabeza de Vaca fue un carpintero de oficio que no llegó a tener otros contratos en la ciudad. Ambos personajes realizaban labores que en el contexto

colonial no se considerarían artes en el sentido que hoy le otorgamos; eran más bien artesanos de profesión, algunos afiliados a gremios, otros incluso a cofradías⁸.

Los oficios de carpintería, además de Sosa, fueron adjudicados a Juan Estévez, quien labró la madera de las puertas, mientras que Gaspar de Prada fue quien realizó los oficios de albañilería. En los documentos solo hay ligeras referencias a la labor de ambos sujetos, y al tiempo que gastaron que no debió ser mayor a 6 meses.

⁶ Monastoque Valero, Jorge. *Iglesia Mayor de Santiago de Tunja: 1584-1984*. Talleres Gráficos Caja de Compensación popular. Tunja, 1984. P 19

⁷ Weisner García, Luis Eduardo. *Ciudad y poder en la provincia de Tunja. Siglos XVI y XVII*. (tesis doctoral). Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, 2012. P 16

⁸ Verdi Webster, Susan. “Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la colonia”. En *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX* (Alexandra Kennedy). Editorial Nerea. 2002. P 72

Los documentos que se refieren a la construcción de la estructura del edificio describen algunas particularidades. Por ejemplo, que la piedra fue traída desde una cantera cercana a la ciudad, seguramente desde la muy próxima Villa de Leyva.⁹ Se describe la necesidad de hacer un camino para traer la piedra hasta la plaza mayor, donde los oficiales que la labraban realizarían los trabajos necesarios. Así lo cita el propio Monastoque Valero: “allí se construyó un cobertizo o ramada donde los oficiales labraban la cantería, con las herramientas que facilitó el mayordomo de fábrica en la fragua del herrero Pedro de Chinchillas”¹⁰. Ese cobertizo fue de hecho construido por indios de Don Pedro, “cacique de Cucaita Gacha”, perteneciente a la encomienda del capitán Alonso de Carvajal. Éste alquiló varios indios que trajeran cañas, juncos y cabuyas e hicieran la ramada. Los carpinteros Juan Martín y Pedro Ruiz hicieron los andamios que controlaría el albañil Bartolomé Ladrón.

Fue Melchor Hernández quien hizo el arco del presbiterio y quien reforzó la gruesa puerta que se colocaría en la entrada del edificio. De este personaje sabemos que destacó en la construcción del hermoso presbiterio que adorna la iglesia de San Francisco, construida apenas unos años después de Santiago. Este último será mucho menos adornado que el de San Francisco, lo que nos habla de la enorme experiencia que adquirió este carpintero tras la construcción de la Catedral. También nos habla, entre otras cosas, de los flujos económicos que comenzaban a dar forma a una ciudad de gran riqueza y producción artística y religiosa.

El templo quedó terminado casi en su totalidad en 1600, lo que significaba que las obras cesaron por un buen tiempo. Sin embargo, los efectos de la nota gótica empezaban a decaer en este momento puesto que otros estilos arquitectónicos empezaban a hacer gala en el siglo XVI y parece que comenzaban a llegar idealmente a Tunja. En 1600 el cabildo de la ciudad, en documentos citados ya, consta que ya se pedían cuentas para enviar a la corte del rey de España la petición de una torre que albergara la campana más alta de la ciudad.

También, otros elementos de la Catedral empezaron a querer ser cambiados, siempre bajo la excusa de ser anticuados o “impropios”, lo que da cuenta claramente de un cambio en el estilo. En las cuentas se registraba la necesidad de “terminar la iglesia” pues no estaba

⁹ Colmenares, Germán. *La provincia de Tunja en el nuevo reino de Granada: Ensayos de historia social*. Biblioteca de la Academia Boyacense de Historia. Tunja, 1984 . P 30-57

¹⁰ Op. Cit. Monastoque Valero. P 22

“acabada de enmendar porque le faltan muchos razimos y medias naranjas y otras cosas muy necesarias para el adorno y el servicio della así como carpintería como de otras obras”¹¹ También se hacía referencia a que “el arco toral es muy baxo, muy impropio y defectuoso... por estar muy ahogado y ser de hechura de punto subido, orden muy antigua, tosca y no usada”¹² a la vez que proponían un arco más alto, de medio punto. La referencia es clara: el arco de punto subido se refiere al modelo apuntalado, gótico, mientras que el de medio punto se refiere al inicio de construcciones barrocas, más parecidas, de hecho, a las estructuras del estilo Románico, desarrollado en Europa a finales del siglo X.¹³

Otros documentos más amplían la descripción del repertorio iconográfico de la catedral, sus fechas y los procesos que están detrás de las obras. Hasta aquí he querido centrarme en la construcción básica de la catedral: la carpintería, la cantería y otros cuantos menesteres. Las otras obras son estudiadas desde el punto de vista de su significado y relación con la sociedad Tunjana.

1.2 La conquista del territorio y fundación de Tunja

Para entender el contexto de surgimiento de la catedral, habría que revisar el proceso de conquista del territorio y así crear un panorama amplio de surgimiento de la Iglesia. En efecto, Tunja se funda en 1539, pero el proceso que llevó a esto fue un poco más complejo. Expongo ahora algunos elementos del proceso que llevaron a la fundación de la ciudad.

La conquista del territorio de la Nueva Granada fue complicada por la enorme resistencia al cambio que presentaron las sociedades Indígenas, sobre todo las del Altiplano. Aunque esto último es materia constante de debate historiográfico, lo cierto es que aún para el siglo XVII persistían prácticas y rituales indígenas en distintas partes del territorio¹⁴. Así pues, en 1535 comenzaron las expediciones de Gonzalo Jiménez de Quesada al Altiplano Central de la Cordillera Oriental y apenas dos años después comenzó la conquista del territorio de Tunja. Jiménez de Quesada era capitán general de guerra y teniente gobernador del Adelantado Don

¹¹ Ibid. P 19

¹² Ibid. P 20

¹³ Schmidlin, Clemens y Caroline Gerner. *El Gótico (Art pocket)*. Editorial Tandem Verlag GmbH. 2008. P25

¹⁴ Langebaek, Carl. “Resistencia indígena y transformaciones ideológicas entre los muisca de los siglos xvi y xvii”. En: Ana María Londoño (Editora académica). *Muisca: Representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*. Editorial Universidad Javeriana. Bogotá, 2005. P 27

Pedro Gonzalo Fernández de Lugo, quien ejercía su poder desde Santo Domingo, el primer enclave español en el Nuevo Mundo. Este mandó a su hombre de confianza, el tercero al mando en la expedición a la “tierra adentro”.

La expedición fue a buscar rutas hacia el Perú, donde se sabía que Pizarro había descubierto gran cantidad de plata. La expedición cruzó el Río Grande y se dirigió a la profundidad del altiplano. Ésta debió pasar por una buena cantidad de pueblos o asentamientos indígenas, antes de divisar la ciudad de Tunja. Pasó por Turmequé, por los Llanos, por Ycabuco y Teansucha (actual Valle de Tenza). Luego, continuó en dirección noreste hasta ver el pueblo de Sogamoso, yendo por los pueblos de Garagoa, Ubeita, y Vaganing, el páramo de Puerto Frío y el pueblo de Ciénega, Tocabita, Siachoque, Toca (“el pueblo grande”) y otros que seguramente no aparecen en las crónicas de Indias¹⁵. Fue al llegar al pueblo de Iza donde unos indios revelaron a Jiménez de Quesada la existencia del cacique de Tunja, de quien se dijo que era “el señor y principal de todas aquellas provincias... muy rico en oro él y sus indios”¹⁶. Allí, el 30 de agosto de 1537, Quesada emprendió la entrada al “cercado” del Cacique con 30 hombres a caballo, el cual fue rápidamente sitiado, tomado de rehén el cacique y el lugar saqueado totalmente, sin encontrar mayor resistencia. La ganancia de aquellos fue abrumadora para los conquistadores, quienes, según Castellanos, exclamarían ante tanto oro “¡Pirú! ¡Pirú! ¡Pirú! buen Licenciado, que, ¡voto a tal! que es otro Caxamalca”¹⁷, refiriéndose por supuesto a la ciudad peruana masacrada por Pizarro luego de que conociese de la cantidad de oro que albergaba.

Dos años y dos meses después de llegar al Altiplano Central de la Cordillera Oriental habitado por los indios “moxcas” (Muiscas), el licenciado Gonzalo Jiménez de Quesada, capitán general de guerra y teniente gobernador del Adelantado don Pedro Gonzalo Fernández de Lugo, gobernador perpetuo y capitán general de la ciudad de Santa Marta y sus provincias, ordenó al capitán Gonzalo Suárez Rendón, tercer hombre al mando de la expedición a la “tierra adentro” y al “Río Grande” (de la Magdalena), fundar la ciudad de

¹⁵ Friede, Juan. *Descubrimiento y conquista del Nuevo Reino de Granada*. En Academia Colombiana de historia: *Historia Extensa de Colombia*. Ediciones Lerner. Bogotá, 1965

¹⁶ Wiesner García, Luis Eduardo. *Ciudad y poder en la provincia de Tunja en los siglos xvi y xvii*. Tesis Doctoral. Universidad Pablo De Olavide. Sevilla, 2012. P 32

¹⁷ Castellanos, Juan de. *Elegías de Varones Ilustres de las Indias* (Parte IV). Editorial ABC. Bogotá, 1942

Tunja, luego de una campaña relativamente rápida de reconocimiento y control del territorio, que debió durar más o menos seis meses.¹⁸

La fundación de Tunja, sin embargo, no se da en los mejores términos. Jiménez de Quesada, que había conseguido una vasta riqueza, luchaba contra dos conquistadores, también españoles: Belalcázar y Federmann. Tras fundar el pueblo de Santa Fe, Quesada decide partir a España. Allí, tras enterarse de que sus contendores se aproximan con rapidez, decide proclamar la fundación de Santa fe, Tunja y Vélez, y así dejar marcado su nombre en la historia. Para ello, expidió una “cédula y provisión” el 10 de mayo de 1539, en la que justificó la fundación por “la conveniencia del servicio de su Majestad y de la buena gobernación y pacificación del “Nuevo Reino de Granada”¹⁹.

Tras la partida de Quesada, su hermano Hernán Pérez de Quesada se erigió como Teniente y Justicia Mayor del Nuevo Reino de Granada, siendo una de sus acciones la expedición de una nueva “provisión” en la que mandaría, ahora sí, a Suarez Rendón a que hiciese la fundación de Tunja.

Pérez de Quesada atravesó la provincia de Tunja procedente de Santafé llevando consigo una partida de algunos cientos de hombres para hacer efectiva la fundación mandada por su hermano. Tras sobrepasar algunas dificultades, enfrentamientos contra algunas aldeas conflictivas y una constante falta de recursos, Pérez de Quesada proclamó una “provisión” el 28 de junio de 1539. Allí constató que la fundación de la ciudad era una labor necesaria que se hacía en nombre de la corona española, del entonces regente Carlos I, y en función de las capitulaciones contraídas por el gobernador Fernández de Lugo y del interés propio y familiar de Jiménez de Quesada. Allí también se refrendó la idea de que fuese Suárez Rendón quien fundara la ciudad, por mandato del propio Jiménez de Quesada.

Posteriormente, Suarez firmaría y proclamaría el acta del cabildo, donde reclamaría el territorio de Tunja para el reino español, aludiendo a la cantidad de caciques que podrían sustentar la economía española. Agregaba también que la existencia de una cantidad muy grande de indios haría más productiva la labor evangelizadora que llevaban a cabo en el

¹⁸ Op.Cit. Juan Friede.

¹⁹ Ibid. P 41

Nuevo Reino de Granada. En efecto, se redactaba en el acta que en Tunja había “*buena disposición de la tierra para se poblar y fundar la dicha ciudad a casa de los muchos caciques e señores e in dios*”²⁰. Por supuesto, allí se sentenció toda la teoría que justificó la conquista del Nuevo Mundo, el expolio indígena y la posterior masacre de los mismos; la teoría del Derecho Natural y de la guerra justa para aprobar un acto de fe cristiana, de salvación y redención.

Por los años en que la conquista del territorio de la Nueva Granada ocurría, Carlos V consolidaba su reino con intenciones imperiales, siguiendo este ideal medieval. A pesar de sus intenciones, las peleas que tuvo que enfrentar con la Francia de Francisco I así como el surgimiento de un protestantismo cada vez más fuerte determinaron una política fallida²¹. Las noticias del nuevo mundo debieron alentarle de sobremanera y permitieron estabilizar sus finanzas.

1.2.1 El asentamiento y establecimiento

La fundación de la ciudad, como ha reportado Juan de Castellanos, fue solemne, cargada de toda la parafernalia que requería un asentamiento del rey de España en América:

“Año treinta y nueve por agosto,
cuando delante Pedro, Juan y Diego
el Hijo de la Virgen, Dios eterno,
hizo demostración de su gloria.
En este día célebre se hizo
elección de justicia y regimiento
con la solemnidad acostumbrada”²²

Así pues, la ciudad se fundó en el centro del área principal que correspondía al sobrino del cacique de Tunja, un poco al noreste de éste. Se fundó allí bajo la premisa de ofrecer, por su altitud y vista, la posición más estratégica para el enclave español. Sabemos, sin embargo, que esto no fue así, y que Tunja tuvo enormes problemas de abastecimiento, así como de geografía y control.

Investigaciones arqueológicas recientes demuestran que lo que era el valle del Hunza y sus alrededores fueron un enorme “cercado de grandes Santuarios”. En efecto, a la llegada de los

²¹ E. Martínez, Et al. *Atlas histórico: Edad Moderna*. Editorial Alhambra. Madrid, 1988. P 51

²² Castellanos, Juan de. *Elegías de Varones Ilustres de las Indias* (Parte IV). Editorial ABC. Bogotá, 1942. P 445

españoles, existían por lo menos diez cercados (territorios diferenciados), dos lugares de mercado que se referencian en crónicas y algunos sitios dedicados a la labor religiosa, de los cuales se conservan registros históricos o huellas materiales (el Pozo de Donato, los Cojines del Diablo, las Moyas, la Cuca)²³. La vida en Tunja ya tenía las características de un complejo tejido social.

En este sitio fue establecido el sistema jurídico, político y espiritual que empezaría a regir a Tunja: la autoridad divina y autoridad real. De esta segunda, se establecieron las figuras del Capitán y Justicia mayor, adjudicado por supuesto a Suárez Rendón, y el cabildo gobernador y regimiento, que se le ofreció a los conquistadores que acompañaron a Jiménez de Quesada, aunque éstos rotasen, según consta el acta, cada año. Asimismo, se construyó una picota (instrumento de exhibición de los condenados usado en aquel tiempo), una horca y una fortaleza militar que servían de elementos de justicia para el propio Capitán. Más adelante, luego de iniciado el proceso de urbanización y de poblamiento, se empezaría el proceso de traer las figuras propias de la Real Hacienda para el control fiscal.

El 7 de agosto de 1539, el cabildo nombra a un escribano, nombrado por el propio fundador, y a este como capitán y Justicia Mayor de la ciudad. Allí mismo, en el sitio del cercado del cacique Quemuenchatocha, Suárez juró, como era costumbre, “por Dios y por Santa María y por las palabras de los Santos evangelios y por la señal de la cruz en que corporalmente pusieron sus manos derechas” así como por el Rey de España para dar por realizada la fundación de Tunja.

Así pues, y como dice Jorge Eduardo Moreno Acero: “Tunja fue adquiriendo importancia y ya en 1541 el soberano le concedió el título de ciudad y un escudo de armas, “con una granada en el medio de la parte inferior, y un águila negra de dos cabezas coronadas de oro, abrazando el escudo, con el toisón pendiente de las alas abiertas. El fundador la gobernó durante cuatro años, al fin de los cuales fue encargado del gobierno del Nuevo Reino de Granada, como Justicia Mayor”²⁴

²³ Pradilla Rueda, Helana, et al. “Arqueología del cercado grande de los santuarios”. En *Boletín Museo del Oro*. No 32-33. 1992. P. 26

²⁴ Moreno Acero, Jorge Eduardo. “Breve historia de Tunja”. En *boletín cultural y bibliográfico*. Volúmen 19, No 1. 1982. P 135

1.3 La vida en Tunja

La literatura dedicada a la vida en Tunja, a sus ilustres personajes, a su arte y cultura, es cuantiosa²⁵. Aquí quiero dedicar unos cuantos párrafos a resaltar algunos breves elementos que pueden dar cuenta de la grandeza de una ciudad como ésta, y más adelante referencio algunos textos que pueden hacer, mucho mejor, un abrebocas de las artes en la ciudad.

La traza urbana, a la que tanto dedicó Suárez Rendón en la designación de sus avecindados y que quedó plasmada en el acta del cabildo, ya contaba en 1575 con 475 casas y con más de 10 templos de enorme riqueza arquitectónica y artística, financiada seguramente por los ya consolidados tributos que ofrecían las encomiendas de la provincia. Todo esto manifestaba para los años de construcción de la catedral y los posteriores, una profunda belleza que empezaba a generar las más hermosas manifestaciones artísticas. De esta manera, las artes en Tunja se cultivaban de una manera prolífica y cuantiosa: prueba de ello son las letras ofrecidas por Juan de Castellanos, las posteriores letras de Sor Josefa de Castillo, las pinturas de Angelino Medoro, los murales pintados en la casa del fundador, y otras tantas muestras de la enorme productividad cultural de Tunja en el siglo XVI y XVII.

En aquellos años, Santafé, que era la capital de la audiencia, desde donde gobernaba el presidente Andrés Venero de Leyva, tenía un poder político mucho mayor. Sin embargo, el mismo Venero de Leyva quiso presidir desde Tunja haciendo caso omiso de los establecimientos dados por las actas de fundación y del cabildo²⁶. Para entonces, la ciudad en cuestión era ya un centro cultural que quería superar a la aún tosca Santafé. Venero de Leyva propuso que la sede de gobierno se cambiara cada seis meses, idea que fue secundada por sus contemporáneos, pero rechazada desde las cortes en España. Así pues, Tunja tenía un atractivo enorme.

La diversidad cultural de Tunja era amplia: las letras y las artes se cultivaban de diversas maneras. Así, Por ejemplo, como ha señalado José Manuel Almanza Moreno: “A pesar de que la pequeña población de Tunja no tuviera un ambiente general humanístico, sus habitantes sí presumían de habitar en una ciudad culta, motivo por el cual no fue extraño que

²⁵ Vease por ejemplo: Morales Folguera, José Miguel. *Tunja: Atenas del renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998.

²⁶ Aristizabal, Luis Hernando. “La Tunja de Inés de Hinojosa y de Juan de Castellanos”. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol 24, no 13. 1987, 56

los muros y techos de sus viviendas se decoraran con asuntos propios del Renacimiento europeo, siguiendo una costumbre casi privativa de la sociedad poseedora de grandes palacios”²⁷. Las características de estos hombres permanecen en la penumbra por la falta de documentos, aunque podría atribuírseles los elementos propios de este fenómeno cultural: una mentalidad más racional, un profundo individualismo y la búsqueda incesante del desarrollo personal, motivaciones que seguramente los llevaron a aventurarse al Nuevo Mundo. El propio Juan de Castellanos participaba de la lectura de diversos textos provenientes de Europa, siendo él mismo quien mandó construir, con parámetros específicos, la portada de la catedral de Tunja de enorme corte renacentista por características que veremos más adelante. Las casas aledañas a la iglesia poseerán también grandes figuras renacentistas: animales vistos en territorio americano así como africanos, colores y formas que se acercan a lo clásico y otros elementos artísticos.

La literatura ocupó también un lugar privilegiado. Ya enormemente citado, Juan de Castellanos reflejaba ese espíritu literario, reafirmado además por los varios grupos, tertulias y encuentros que se realizaban para las enormes lecturas de textos que se hacían en la ciudad. Como dice el mismo Almanza²⁸, fue alrededor de su biblioteca que se creó el, para muchos, primer cenáculo de literarios de la Nueva Granada. Y no únicamente fueron círculos cerrados o reservados para las grandes familias. Para 1663, se abrió el primer concurso literario talvez de todo el Nuevo Reino de Granada. Fue un concurso precisamente patrocinado por Castellanos que tenía como objetivo rescatar la poesía y en particular la poesía de corte clásico. El concurso fue abierto y quedó constancia en documentos enviados a España para el divertimento del rey.²⁹

Las artes florecieron más allá de las fronteras de la ciudad, pues el propio Castellanos alcanzaría renombre mundial, iniciando un largo camino de fama. Él mismo reclamaba lo feliz que sentía al pasar sus días en Tunja, sin una vida llena de lujos, pero con la convicción de estar en un lugar abrumado por la presencia de Dios. Otros personajes estarían en la ciudad

²⁷ Almanza Moreno, José Manuel. “Los libros de emblemas y su influencia en el Nuevo Reino de Granada: La casa del fundador en Tunja”. En *Emblemata*. No 15. 2009. P 71

²⁸ Aristizabal, Luis Hernando. “La Tunja de Inés de Hinojosa y de Juan de Castellanos”. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol 24, no 13. 1987, 56

²⁹ Ortiz, Sergio Elías. “Concurso literario en Tunja en 1663”. En *Boletín Cultural y bibliográfico*. Vol 11, No 8. 1968. P 120

enalteciendo su vida cotidiana: Sor Josefa del Castillo, por ejemplo, presentaría en la mitad del siglo XVII sus “afectos espirituales” rescatando la dimensión espiritual de Tunja y legando una gran obra para entender el misticismo cristiano, y para entender la vida de una de las primeras mujeres pensadoras en el contexto colonial.

Las letras en Tunja se cultivaron de múltiples formas durante el siglo XVI y XVII. Incluso, este periodo ha llegado a suscitar la creación de obras magistrales como “los pecados de Inés de Hinojosa”, relato construido por Próspero Morales Padilla, quien plasmaría allí las virtudes de una ciudad de enorme productividad, pero ensalzada con las más misteriosas historias. Esta obra sería consagrada posteriormente en la telenovela que lleva el mismo nombre.

Una ciudad como Tunja, para dos décadas tras su fundación, ya poseía espacios culturales, obras arquitectónicas y ostentación de todo tipo. En una ciudad que florece, la vida se hace más fácil, al menos para quienes ostentan un estatus mayor al de artesano, y empeora para quienes llevan la condición étnica de indígena.

1.4 Contexto económico de la ciudad y emergencia de la iglesia

Para entender a la ciudad es necesario entender a la provincia, y esto no sería posible si no se comprende que esta funcionaba como una aglutinación de encomiendas y territorios que se articulaban en un circuito económico; estas estructuras económicas fueron los más grandes condicionantes de las relaciones sociales de la ciudad. En efecto, Tunja era dormitorio de familias ilustres, conquistadores y religiosos, la mayoría propietarios de muchas encomiendas a lo largo y ancho de la provincia, todos ellos involucrados de cierta manera en la construcción de la iglesia

Entrado el siglo XVI, diversas estructuras se contrapusieron y chocaron las unas con las otras. La empresa conquistadora aún no había sido consolidada y, por tanto, las relaciones que se tejían eran más bien difíciles. La Catedral, sin embargo, tiene el valor de articular toda esa economía provinciana en su beneficio. No hubiese habido catedral, a pesar de todos los conflictos que aparecieran en el camino, si no existiera una relativa articulación de la economía neogranadina y de la provincia en particular. El siguiente texto pretende mostrar esas relaciones, buscando ejemplificar y hacer comprensible en los documentos, todas las

particularidades de los flujos que convergen en la catedral. Actores y recursos son, en ese sentido, las dos dimensiones de la vida económica que deseo presentar acá.

1.4.1 Actores y protagonistas de la vida económica

La Hacienda Real los encomenderos y vecinos de la ciudad se enfrentan en un juego de pleitos económicos por la financiación de Santiago de Tunja, lo que se manifiesta en varios elementos. La estructura económica del Nuevo Reino, y en general de la colonia americana, no varía mucho en lo que respecta a la catedral. La aparición de carpinteros y artesanos da cuenta de una sociedad que se empieza a integrar conjuntamente, que, sin embargo, separa a quienes poseen los recursos de quienes prestan su mano de obra.

La Hacienda Real

Los flujos de capital pasaron por la estructura más elemental e importante del dominio colonial en América: La Hacienda Real. Esta era la estructura económica central más importante del Nuevo Reino de Granada en lo que tenía que ver con el manejo de los recursos. Valga decir en este punto que la empresa conquistadora fue privada, y que por tanto los recursos dirigidos a la corona no se pretendían cuantiosos, sobre todo porque pasaron varios años antes que España tomara cuenta de la riqueza del nuevo continente. Así, la Hacienda Real se configuró como una especie de depósito de los tributos de los encomenderos y de los indios, y en general de todos los tributarios, donde llegaba todo el oro de América. Además, por consiguiente, fue el administrador de los recursos que serían eventualmente el motor del ascenso de España durante la edad Moderna³⁰.

Durante el imperio de los Habsburgo, apenas unos años después del descubrimiento de América, el papel de la Real Hacienda cobró una importancia enorme. Un gobierno sin los recursos que brindó el expolio americano no pudo haberse constituido, mucho menos uno como el de Felipe II. Sin embargo, el inicio de esto no fue del todo prometedor. Durante el reinado de Carlos V, la renta que llenaba las arcas de la Real Hacienda fue relativamente escasa, siendo no mayor a los 30.000 ducados, según consta en los archivos de Indias. En 1520, alcanzó la cifra de 122.000 ducados, pero esta cifra se vio disminuida casi a su totalidad

³⁰ E. Martínez, Et al. *Atlas histórico: Edad Moderna*. Editorial Alhambra. Madrid, 1988. P 51

cuando iniciaron las interminables guerras de España con el resto de Europa: contra Flandes y Francia³¹.

Hacia 1550 fue el periodo de mayor auge para la Real Hacienda, cuando la suma de oro tomado de América fue superior al millón de Ducados, igualando la cifra que tomaba el rey de sus dominios en los Países Bajos. En ese marco de análisis es donde comienzan a aparecer las grandes construcciones en el Nuevo Mundo. Los pagos y tributos que se ofrecían a la corona constituyeron una enorme fuente de financiación para las empresas religiosas e intelectuales que se comenzaban a gestar en el Nuevo Reino. La catedral de Tunja es sin duda una de ellas.

La captación de recursos por parte de la Hacienda Real era, en efecto, tributaria. Desde los inicios de la colonia, el establecimiento de estructuras económicas que permitieran la inmersión de los indios al tributo fue una labor emprendida por los conquistadores con mucha fuerza. De hecho, de allí se han ofrecido hipótesis que sentencian que la empresa conquistadora y colonial fue eminentemente económica, es decir que tuvo el interés primordial de extraer oro. Si bien es cierto, otras dimensiones de la vida social fueron allí construidas. En todo caso, la Real Hacienda estableció su derecho al Quinto Real en 1504, que era básicamente el 20 por ciento del extraído en metales preciosos (joyas, perlas, oro y plata). No sin problemas derivados, la corona fue estableciendo sus redes de dominio y consiguiendo este tributo poco a poco, siendo, como se ha dicho, la década de 1550 la más productiva en materia tributaria., coincidiendo con lo que algunos historiadores han llamado el “primer ciclo del Oro”.

El oro alcanzó en Nueva Granada, más que en el virreinato de Nueva España y el del Perú, un papel muy grande. Sin embargo, para el caso de la Provincia de Tunja, el tributo no siempre se hizo en esta materia preciosa. En cambio, y debido a que no había una gran cantidad de minas en el territorio, los indios y los encomenderos empezaron a construir otras formas de tributación de acuerdo con sus propias necesidades y posibilidades regionales. De esta manera, los indios empezaron a entregar coca y mantas que ellos mismos extraían, en

³¹ Haring, CH. La real hacienda en el régimen colonial de España. Boletín de la cámara de comercio de Caracas. Banco de la república, no 77. P 31

vista de su incapacidad de conseguir otras riquezas.³². Aunque puede parecer pobre, las mantas y la coca eran valores muy apreciados en el contexto prehispánico. En realidad, estas eran la fuente primordial de comercio durante los gobiernos más fuertes de los caciques. Las mantas tenían una utilidad incuestionable por los enormes fríos en el altiplano y eran además un bien que podía valorizarse rápidamente ya que era relativamente escaso; generalmente se traía de los corregimientos de Ráquira y Sutamarchán. La coca por su parte, de valor ritual en principio, era también una fuente enorme de energía para las largas caminatas que debían hacerse entre distintos pueblos. El tributo se hizo con base en estos productos, siguiendo la estructura de los cacicazgos, a pesar de las enormes necesidades que la corona española tenía de los metales preciosos.

La continuación de las estructuras político-administrativas es un problema que ha complejizado esas relaciones de tributo indígena. Lo cierto es que entrar al mundo indígena no debió ser una tarea fácil para el conquistador. Con base en la experiencia de Hernán Cortés y Moctezuma, Gonzalo Jiménez de Quesada y sus acompañantes decidieron establecer otras formas de “enclaves civilizatorios”. Tomaron la vieja estructura muisca como base, negociaron con ellos y a otros los “pasaron por las armas”. Otros tantos fueron convencidos por las alianzas que formaron con los españoles en sus guerras contra otras poblaciones “salvajes”. Así, por ejemplo, los muiscas fueron convencidos en el marco de una lucha territorial que ya se estaba dando desde antes de la llegada de los españoles.

En todo caso, La Hacienda Real constituyó para todas estas estructuras políticas una entidad reguladora en torno a la economía. Ya desde los primeros años del siglo XVI, la reina Isabel II enviaba misivas a los recién descubiertos territorios americanos preguntando si sería menester colocar un impuesto al comercio ultramarino. Santo Domingo y la Española, gobernadas en aquel entonces por el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo, recibió notificaciones de parte de la Real Hacienda para que empezara su deber de tributación³³. No es posible saber si esto fue cierto, pero sí que, en la provincia de Tunja, para la época en que

³² Eugenio Martínez, María Angeles. *Tributo y trabajo del Indio en la Nueva Granada*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1977. P 132

³³ Sanchez Bella, Ismael. “Real Hacienda”. Editorial UNAM. México, s.f. P 310

se constituía la ciudad y se estructuraba el poder de los encomenderos, la cantidad de alusiones a la Real Hacienda era muy clara.

Efectivamente, ya casi llegando a la década de 1550, en la provincia de Tunja empiezan a aparecer documentos probatorios de la existencia y sujeción a la Real Hacienda. Por ejemplo, en un documento enviado por Juan de Borja, vecino de Tunja para la década de 1560, escribe a la Corona: "...que habiendo el Rey Nuestro Señor librado su real cédula en que hace merced de prorrogar a la iglesia de dicha ciudad la concedida de los novenos por tiempo de seis años con que se gaste lo que valieren en la fábrica de una torre que sea de hechura la iglesia de la dicha ciudad por no tenerla y ahora Pedro García Matamoros Presbítero myordomo³⁴. En efecto, la petición de Borja se hace a la corona, que en este caso es la Real Hacienda. Puede que se le concedan por algo más de tiempo la tributación que a este se le debe hacer, permitiéndoles construir lo que será más adelante la Catedral de

Tunja.

El mismo Juan de Castellanos también habrá de pedir a la Hacienda Real un beneficio para el mejoramiento de la catedral. Escribe:

"Joan de Castellanos, beneficiado y Vicario de la Santa Iglesia de la ciudad de Tunja, digo que como vuestra majestad consta y firma, por su real cédula, que las iglesias de este reino se hagan a costa de su Real Hacienda e dos de los vecinos e naturales que pongan con su trabajo los que les pertenece y hasta ahora para obra de dicha iglesia que de presente se está haciendo han cabido a los dichos vecinos mil pesos de oro de que entre ellos se hizo demanda y a la Real hacienda los otros mil pesos..."³⁵

Como se puede observar, la tributación y las peticiones a la Real Hacienda eran más bien comunes. Como he expuesto al principio, los depósitos de la corona, aún para la década en que Castellanos y Borja escriben, es enorme, por lo que estos préstamos no debían constituir un gran problema para la corona.

³⁴ Monastoque Valero, Jorge. *La iglesia Mayor de Santiago de Tunja, 1539-1984*. Talleres gráficos Caja Coop. Tunja, 1984. P 50

³⁵ Ibid. P 132

Encomenderos y artesanos

Poco sabemos en realidad de los encomenderos y vecinos de Tunja y su aporte a la construcción de la catedral. Sabemos por una parte de personajes como Jiménez de Quesada, quien llegara con más de 170 hombres, y quien adquiriera el título de gobernado de Santa Marta, quien tendría a su cargo la resolución de las disputas que ponían en conflicto a los responsables y beneficiarios de una conquista mucho más ambiciosa que real. De hecho, muchas de las encomiendas que se otorgaron a estos encomenderos no tenían un sustento real, sino que habían sido descubiertas por referencias de voces, por la existencia de supuestos caciques, etc.

El caso de la ciudad de Tunja, para Hermes Tovar, no supera esta idea del poder. En efecto, Gonzalo Suárez Rendón se presenta como el fundador de Tunja y su alcalde mayor tras ser elegido por el mismo Gonzalo Jiménez de Quesada, quien en realidad no habría tenido título suficiente para otorgar estas encomiendas pues llegó a ser tan solo teniente del gobernador Pedro Fernández de Lugo. Tras la vuelta a España, tanto de Jiménez de Quesada como de su hermano Hernán Pérez, se generó un ambiente muy inestable que ocasionó una serie de disputas y reclamaciones que llegarían hasta el escritorio del regente español Carlos I.

De estos hombres que llegaron a fundar Tunja sabemos muy poco en realidad. Para Tovar, dedicado a estudiar solo a los conquistadores y encomenderos, estos personajes son solo pre capitalistas descontrolados. Efectivamente, en la ciudad, que fue fundada en 1539, conquistadores y viajeros, tenían orígenes distintos. Magdalena Corradine, historiadora tunjana nos dice que “...precisar con exactitud quienes son los fundadores de la ciudad de Tunja es imposible; la ciudad es un ente que está en constante cambio y expansión.”³⁶ El texto de Corradine es muy útil en el sentido que hace un estudio exhaustivo de lo que podría llamarse un árbol genealógico de Tunja, pues no rastrea la procedencia cultural de estos actores; es en realidad un texto compilatorio de fuentes.

En ese texto, la figura de Suárez Rendón y la de Quesada constituyen un acervo documental de gran tamaño, mientras que el resto de hombres que aparecen en la fundación de la ciudad

³⁶ Corradine Mora, Magdalena. *Los fundadores de Tunja: genealogías*. Tomo I. Academia Boyacense de Historia. Tunja, 2008. P 71

son escasamente referenciados, por lo que su acceso llega en muy cortos archivos. Valdría la pena citar por ejemplo al capitán Juan Avendaño, de quien aparecen varias referencias, o a Antón de Olaya. Lo cierto es que estas figuras aparecen de forma fragmentada y no sistemática, por lo que acceder a su historia podría ser difícil. Estos fueron hombres que estuvieron durante la conquista y fundación.

Sería, sin embargo, la generación siguiente la encargada de ver crecer la catedral de Santiago. En los estudios de Corradine no aparece una suerte de categorización o tipificación de estos hombres, sino más bien un listado que obedece al orden en que fueron encontrados así como a su fuente primaria. En este sentido, el documento en que se encuentra esta suerte de censo se llama “Cofradía de San Pedro de los Naturales”. Quizá el único elemento que señala Corradine, a propósito de este documento, es una especie de filiación o sentimiento de pertenencia con esta recién formada ciudad. Como nos dice: “...este curioso documento que muestra el carácter de criollos y mestizos de un grupo de sus vecinos, quienes se sienten orgullosos de su naturaleza tunjana y filiación con los conquistadores...”³⁷ Ya en ese primer siglo de conquista a floraba un sentimiento localista que iría configurando un ideal de colectividad. Sin embargo, las tensiones en el pensamiento no serían escasas, si bien no se manifestarían en conflictos materiales, sino en la iconografía religiosa.

Sin duda, la figura de Juan de Castellanos resalta entre los personajes que arribaron a la nueva ciudad de Tunja. Su nombre perduró en los anaqueles de la historia por su contribución a las letras y a la historia del convulsionado periodo colonial. Por su labor como escritor y específicamente por las *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, texto que narra la historia del Nuevo Reino de Granada, en su corto siglo de existencia. Castellanos tendrá además un valor significativo para la catedral de Tunja, ya que será su beneficiario en los años de su construcción, y por tanto su influencia pesará de gran manera en el estilo y las ideas que allí se plasmaron. Como un hombre de letras, Juan de Castellanos conocía ampliamente el mundo de la teología, y su propia construcción como sujeto lo situaba en un momento histórico en que grandes hitos confluían y darían forma a las ideas que la catedral de Santiago presenta.

³⁷ Ibid. P 92

Como ha descrito Germán Colmenares en varios de sus textos, los pleitos entre encomenderos alcanzaron incluso niveles de violencia. Los problemas empezaron con los conquistadores que acompañaron a Jiménez de Quesada, quienes no pudieron obtener una encomienda tras una campaña poco productiva y satisfactoria. Los oidores que empezaron a llegar como representantes de la corona, empezaron además a otorgarlas a sus familiares y amigos, generando un mayor problema al respecto.³⁸ No aparece, sin embargo, algún tipo de conflicto entre ellos en torno a la construcción de la catedral. Algunos de los encomenderos enviaron material y oro a la construcción de la misma, otros muchos sencillamente no aparecen.

Ahora bien, la ciudad de Tunja comenzó teniendo 300 avecindados. Esta figura, solo dada a quien pudiera certificar su descendencia española y a quien tuviera los recursos para construir una vivienda y tributar al rey y a la ciudad, fue empleada como una forma diferente de construir ciudad. Fueron estos avecindados quienes, queriendo ver realizada su ciudad, aportaron en gran medida a la construcción de Santiago. Así, por ejemplo, Domínguez Camargo aportó a la catedral un capital suficiente para que se le permitiera hacer una capilla interior, donde descansarían sus restos mortales³⁹. Otros como Juan de Castellanos y el mismo fundador Gonzalo Suárez Rendon aportaron también a su construcción.

Aunque no figuran en la categoría de vecinos, otros personajes pudieron haber aportado a la construcción de la catedral. Carpinteros, artesanos y artistas (guardando la distancia anacrónica que esta última pueda generar) ofrecieron sus aportes a la construcción de la catedral. De esta manera, la madera ofrecida por Villa de Leyva fue muy importante para la construcción de la catedral, no solo por el insumo sino por la talla, que aunque desconocida en los archivos de fábrica de iglesias, debió constituir una labor compleja y costosa. En efecto, los que llama Monastoque Valero “Los silleteros de Villa de Leyva”⁴⁰ o el mismo creador de la portada de la catedral, Bartolomé Carrión, constituyen algunos de los muchos

³⁸ Colmenares, Germán. *La provincia de Tunja en el nuevo reino de Granada: Ensayos de historia social*. Biblioteca de la Academia Boyacense de Historia. Tunja, 1984

³⁹ Monastoque Valero, Op.Cit., P. 141

⁴⁰ Ibid. P 121

personajes que aparecen como protagonistas de la magnífica construcción del templo mayor de Tunja.

1.4.2 Flujos de capital, oro y material

Para seguir entendiendo las dinámicas integradoras de la provincia y la emergencia de la catedral, es necesario retomar algunos elementos de la materialidad de ésta. No hay edificación sin materia prima, de la misma manera que no hay mano de obra sin financiación u oro que la apoye. En principio, vale la pena señalar que entre los conflictos de encomenderos que se comenzaban a dar en la provincia, algunas encomiendas florecieron con gran fuerza. Villa de Leyva es uno de esos casos. Seguramente, apoyada por el primer presidente de la audiencia de Santa Fe, Andrés Díaz Venero de Leyva, esta encomienda cobró gran fuerza por la cantidad de indios que podían tributar allí. Trabajaban la madera, y algunos se decía que tenían una buena mano para las artesanías.⁴¹ Además, la encomienda había tomado indios que provenían del cacicazgo de Tunja, que se habían agrupado allí por diversas razones, pero sobre todo por el clima. De allí salían además, diversos materiales para las mantas y la coca, siendo estos, como lo había mencionado antes, grandes recursos tributarios⁴².

En todo caso, la provincia de Tunja aparece en algunos archivos de la construcción de la catedral como los beneficiarios, por ejemplo, de la silletería de madera que acompaña el coro central de la capilla. Hacia 1610 aparece la silletería general, también traída de Villa de Leyva, y aunque no aparece en documentos históricos, es factible considerar que los marcos de los diversos cuadros allí presentados pudieron haber sido hechos en esta encomienda.

Otro de esos elementos importantes en la catedral es la piedra. La portada, hecha por Bartolomé Carrión, fue hecha con piedra de la región. Para traer esa piedra, existen varios documentos que describen el préstamo de indios de algunas encomiendas que se encargaron de esa labor. La encomienda desde donde se tomó la piedra, según consta, llevaba el nombre de Guaina-Gacha. Colmenares escribe: “Los documentos refieren que fue preciso hacer un camino para traer la piedra desde una cantera cercana a la ciudad, hasta la plaza mayor... Don Pedro, Cacique de Cucaita Gacha, encomienda del capitán Alonso de Carvajal, alquiló

⁴¹Op.cit. Colmenares. P 78

⁴² Ibid. P 102

varios indios que trajeran caña, juncos y cabuyas e hicieran la ramada”⁴³ No está clara la relación con la catedral, pero se puede inferir la importancia de la encomienda en lo que tenía que ver con piedra.

Quizá más importante que los materiales sea la mano de obra. El oro y la plata conformaron una sociedad particularmente prospera económicamente. Pasarían algunos años antes de que los conflictos enormes contra los indios, la debacle demográfica que vio morir a más de la mitad de la población muisca, haya significado un desafío para la riqueza del Nuevo Reino. Precisamente, apenas en la década de 1550, donde, como hemos visto, la Hacienda Real alcanzó su más alto nivel de ingresos y tributaciones, fue también el descubrimiento de los grandes yacimientos de minerales en todo el nuevo continente.

En el caso específico de la Nueva Granada, el descubrimiento de las minas de Mariquita y de Pamplona abrieron camino a la extracción más grande de recursos de todo el periodo colonial. La primera fue descubierta en 1551, en la provincia de Pamplona, mientras que la segunda fue descubierta en Mariquita apenas unos años más adelante.

Estos años son muy interesantes por varias cosas. Aquí aparece la figura de la mita minera, que implicaba el tributo indígena con la extracción de recursos de ellos y su pago efectivo allí. También implicaba la sujeción de ellos a un territorio creado alrededor de estas minas, donde era también evangelizados. La mita urbana significó también un periodo de debacle demográfico enorme. Los trabajos allí eran tan pesados que los indios morían, no solamente por enfermedades como la Viruela o el Sarampión, agentes patógenos traídos por los españoles, sino por los excesos de violencia, la sobreexplotación y el cansancio generado en las minas. Por estos años también aparecen diversas acusaciones a los encomenderos por los tratos inhumanos que ellos les estaban dando a sus indios; Bartolomé de las Casas sería el gran exponente por la lucha contra esta explotación sistemática e inhumanizante.

En todo caso, por documentos encontrados por Monseñor Jorge Monastoque Valero, se puede observar que las encomiendas que hacían parte de la provincia de Tunja enviaron indios a Pamplona y a Mariquita con el fin de obtener de allí recursos.⁴⁴ Colmenares dice al

⁴³ Ibid. P 22

⁴⁴ Monastoque Valero, Op.Cit., P. 72

respecto que “Desde el momento en que se descubrieron las minas, muchos encomenderos de Tunja enviaron cuadrillas de indios y aún esclavos a Pamplona”⁴⁵.

Podemos entender a partir de todo esto, que los inicios de la empresa conquistadora trajeron grandes problemas, pero en la medida que iba avanzando, el descubrimiento de yacimientos minerales, pero también del progreso de algunas encomiendas convergieron en el nacimiento de la catedral de Santiago de Tunja. Es incuestionable la labor de las minas de Mariquita y Pamplona, así como es incuestionable la labor de la encomienda de Villa de Leyva. Pocos documentos se refieren a estos sucesos en relación a la catedral, pero la contextualización puede arrojar diversos elementos alrededor de este problema.

1.5 Emergencia de la catedral

He querido demostrar en las páginas anteriores cómo la catedral de Santiago emerge en un contexto particular, de grandes cambios, de procesos históricos provinciales y también, de cierta manera globales. La ciudad, de la que tanta literatura existe, es un contenedor de estos procesos.

En principio, he manifestado en brevedad la historia de la iglesia, de su construcción y los documentos que se refieren a ello, su adjudicación a los carpinteros, y algunos elementos de los artesanos que se encargarían de su ornamentación. Rescato las particularidades arquitectónicas, así como algunos elementos de la ciudad.

En segunda medida, quise explorar elementos generales de la fundación de Tunja. No es posible entender un edificio con particularidades religiosas sin una ciudad que le sirva de lienzo. De hecho, esto es particularmente importante ya que una iglesia como ésta debe ser emplazada en una ciudad; la catedral no puede ser desasociada de la emergencia urbana que empieza a aparecer a finales de la Edad Media. En todo caso, he descrito la fundación, sus personajes, la vida intelectual, literaria y artística de la ciudad de Tunja, pensando que con ello puedo ofrecer una mirada icónica a las bondades con que, para el siglo XVI y apenas unas décadas después de su fundación, ya contaba Tunja.

⁴⁵ Colmenares Op.Cit., P. 59

En tercera medida, quise expresar con datos económicos de la provincia y del Nuevo Reino de Granada de manera general, como es posible entender la emergencia de la catedral en un contexto de profundo crecimiento económico.

El capítulo constituye una aproximación importante, pero en apariencia sencilla. El capítulo 2 quiero dedicarlo a entender cómo a través de la iconografía se puede observar una realidad espiritual que da luces de lo que he descrito en este capítulo, pero que a la vez lo desafía. Es decir que, en un mundo de tan profunda belleza y crecimiento, las percepciones varían, los ánimos y las visiones de mundo se contradicen. El arte y el pensamiento pueden arrojaros luces de estas complejidades.

2. Iconografía en la catedral: Gótico, renacimiento o barroco. Una aproximación a la comprensión de la luz a través del estilo

En este segundo capítulo expongo los elementos iconográficos que constituyen la imaginaria de la catedral y su relación con las ideas teológicas que, en los años de su construcción, se escuchaban en la ciudad de Tunja. Me propongo exponer, en principio, un marco general desde el cual se pueda entender la relación que existe entre arquitectura, arte, imagen, y el mundo de las ideas. Posteriormente, presento la tesis central de que los años que enmarcan la construcción de la iglesia de Santiago de Tunja (1570-1620) son un periodo de profundos cambios, entre un mundo que proviene aún de la Edad Media y otro que está conectado con el Concilio de Trento, y, en una forma más general y amplia, con el Barroco. Quiero dar especial atención a la luz como forma simbólica. Ella está presente en casi todas las piezas que constituyen la catedral y desde ella se pueden leer otras ideas, otras nociones. Centro ahora mi análisis en las imágenes que se encuentran en la hoy catedral de Tunja, buscando hallar esos cambios en la complejidad iconográfica de cada pieza. Posteriormente, reviso la conformación del espacio simbólico en la catedral haciendo uso de la iconografía de los estilos gótico-isabelino y renacentista.

2.1 Fundamentos teóricos

Estudiar la complejidad del mundo de las ideas y su relación con el mundo de las imágenes es complicado debido al enorme ejercicio teórico que requiere. Ello no exime, sin embargo,

a un historiador de la obligación de hacerlo. Si partimos de la vieja noción de Marc Bloch según la cual la historia se hace con documentos y estos no son otra cosa que huellas del pasado que un investigador puede percibir, entendemos entonces que la imagen, en cualquiera de sus múltiples formas, permite entender un fenómeno⁴⁶. Expongo ahora algunas referencias teóricas que permiten entender esto y lo aplico, con alguna reserva, al problema que aquí me compete.

En 1951 Erwin Panofsky dictó la charla “arquitectura gótica y pensamiento escolástico” con la que exponía su tesis de que, en efecto, la arquitectura gótica, y en particular la catedral francesa de Saint Denise, tenían una estrecha relación con la filosofía escolástica de autores como Guillermo de Ockham o el propio Santo Tomás de Aquino⁴⁷. Su presentación fue fuertemente criticada por autores para quienes la complejidad de la filosofía, de la escritura en general, no podía hallarse esbozada, siquiera someramente, en los fríos muros de una iglesia gótica. En la primera mitad del siglo XX ésta parecía ser la opinión general de los historiadores, y aunque hombres como Aby Warburg y el propio Panofsky mantuvieran una prolífica investigación, solo varias décadas después fue posible dar cabida a hipótesis de este tipo. Este proyecto se enmarca, como el de Panofsky, en la premisa de que existe la posibilidad de construir un vínculo entre arte y sociedad, arte y cultura, arte y pensamiento.

Ahora bien, Panofsky expresó ideas complicadas. Para él, la unificación del espacio, característica fundamental del gótico, no era sino una prueba del intento de la filosofía escolástica por unificar el pensamiento cristiano; las *Sumas Teológicas*, tan cuantiosas en aquellos tiempos, son un claro ejemplo. A esto se le sumaron varias ideas, unas profundamente sustentadas y otras tantas ligeramente esbozadas. Para este autor, no es solo que hubiese ideas paralelas, contextualmente situadas en un mismo tiempo y lugar, sino que había un claro influjo de una a otra. Más adelante probó que el abad de Saint Denise había leído, como hombre de su tiempo, a los filósofos escolásticos. La tarea de este trabajo es por supuesto menos ambiciosa. Se presenta más bien como un intento por entender la complejidad del pensamiento religioso de Tunja a finales del siglo XVI y principios del XVII. Pero, esto no alcanza las dimensiones de la categoría de mentalidad, en el sentido que le

⁴⁶ Bloch, Marc. *Introducción a los estudios históricos*. Fondo de Cultura Económica. México, 2015. P 63.

⁴⁷ Panofsky, Erwin. *La arquitectura gótica y la escolástica*. Ediciones Siruela. Madrid, 2007

dieron los Annales franceses; esto es, una concepción mental de larga duración, profundamente arraigada en el inconsciente colectivo y extensible desde un centro hacia una periferia⁴⁸. Al referirme al mundo de las ideas, no hago alusión a otra cosa que el pensamiento de los religiosos de aquella época: órdenes religiosas, pensadores, misioneros y otros tantos personajes que vieron crecer la catedral y que, ya sea inconsciente o conscientemente, plasmaron visiones de mundo allí.

No es, sin embargo, una historia de las ideas en el sentido de estudio de una élite particular, sumergida en la producción intelectual; no es, precisamente, un estudio de teología clásico. Más bien, el trabajo se inscribe en la historia cultural. Para entender esto, Françoise Dosse ha planteado, para entender la labor de la historia cultural, una cuestión en apariencia básica. Se pregunta: ¿cómo los grupos humanos representan y se representan el mundo que los rodea?”⁴⁹ La cuestión está saldada en este sentido: estudiar la iglesia de Santiago es estudiar las formas en la sociedad tunjana representa el mundo que los rodea en la piedra y la madera de esta, y como ellos pueden ser entendidos desde allí.

El vehículo para entender este mundo de las ideas es la catedral. George Duby, el gran historiador de la escuela de los Annales, puso su empeño en estudiar las catedrales como un producto de la Edad Media, solo posible en eso que llamó “el renacimiento de las ciudades”⁵⁰. Para él una catedral es la iglesia de la ciudad, del obispo, razón por la cual significó un hito en el desarrollo urbano.

Duby dedicó buena parte de su estudio sobre las catedrales a Saint Denis y en ella pudo agregar un elemento a esta caracterización de este tipo arquitectónico. Aunque la historia del arte y la arquitectura ha clasificado a cada edificación religiosa en un modelo general, ellas tienden a olvidar que cada catedral configura un todo; es construida para proyectar un mensaje, una cosmovisión, una idea que además solo puede ser expresada bajo la unión de todos los elementos arquitectónicos, estructurales y ornamentales de ella.⁵¹ Por supuesto, esta cohesión interna de la catedral podría responder a la naturaleza del pensamiento escolástico

⁴⁸ Vovelle, Michelle. *Ideología y mentalidades*. Editorial Ariel. Universidad de Michigan, 1984.

⁴⁹ Dosse, François. *La marcha de las ideas: historia de los intelectuales, historia intelectual*. Universitat de Valencia. 2007. P 139

⁵⁰ Duby, Georges. *La época de las catedrales: arte y sociedad, 980-1420*. Editoriales Catedra. Madrid, 2010. P 99

⁵¹ Ibid. P 70

como ha descrito Panosky, y Santiago de Tunja podría estar ya muy lejos de esta concepción. El segundo capítulo de este trabajo está dedicado en gran parte a esta cuestión.

Para el siglo XVI, Santiago de Tunja no era más que una iglesia que todavía no ostentaba el título de catedral. La razón es sencilla: la ciudad no tenía, para el siglo XVI, el suficiente poder político. Como he descrito en el primer capítulo, estaba subyugada a la audiencia de Santa Fe, y ésta a su vez al virreinato del Perú, cuya capital era Lima (Ciudad de los Reyes para entonces). El máximo representante de la iglesia católica en Tunja era o bien Juan de Castellanos, beneficiario de la iglesia, o bien Gonzalo Suárez Rendón, fundador de la ciudad. Ambos dependían en gran medida de las ordenes mandadas por los obispos del virreinato o de la audiencia de Santafé o por Jiménez de Quesada.

Sin embargo, podemos establecer un argumento para decir, con algún recelo, que Santiago era en efecto una catedral. Para Duby, una catedral es, por definición, la iglesia de la ciudad, es decir que su construcción significa un hito en el desarrollo urbanístico de una sociedad. Este impulsó también el desarrollo de todos los grupos sociales que crecían entorno a la ciudad, que para el caso de Tunja eran artesanos, misioneros y curas, encomenderos y conquistadores. A esto último es necesario agregarle otros elementos, también planteados por el autor, más complejos: la cohesión interna de la catedral, la unificación de toda la ceremonia religiosa en el universo formado por ella misma, la disposición de todos sus elementos (objetos preciosos, reliquias, relicarios y en general toda la imaginería) en función de la doctrina y la disposición del espacio como el unificador de toda una experiencia cristiana.

Desde la llegada de Vicente de Requejada a Tunja, acompañando a Gonzalo Suárez, la construcción de un templo fue una necesidad primordial. Así fue como en 1541 se construyó un primer templo advocado a Nuestra Señora de Guadalupe⁵², pero éste habría de caer en un incendio, reconstruido y posteriormente destruido para ver nacer a Santiago. Lo que nos dice lo anterior es que la recién fundada ciudad de Tunja requería de un templo, no solamente

⁵² Ernesto Porras Collantes. "Historia del Primer Templo Mayor de Tunja nombrado de Nuestra Señora de Guadalupe". En *Anuario Colombiano de Historia social y de la cultura*. No 31. 2004. P 35

como emplazamiento del cristianismo en este paraje sino como expresión del poder de la ciudad, de su consolidación como urbe.

Sumado a ello, la catedral permitió toda una experiencia religiosa alrededor suyo. A pesar de la existencia de muchas capillas doctrineras en la región de la provincia de Tunja, la iglesia incluyó desde su construcción muchas más festividades que las que se hacían en estas, consolidando una gran parte de la liturgia cristiana, a pesar de que hubiesen podido ser prácticas ya sincretizadas con las prácticas propias de la cultura Muisca.⁵³ Así se consigna en un documento fechado en 1612 en el cabildo de la ciudad discute alrededor de la realización de estas festividades:

*“Tratase en este Cabildo que por quanto la fundación de ésta ciudad, que se hizo en el día de la transfiguración de Nuestro Salvador Jesucristo, se ha celebrado ésta festividad con procesión, misa y vísperas cantadas en la iglesia mayor de ésta ciudad, con mucha solemnidad y lo mismo las festividades de Nuestra Señora de las Nieves, San Laureano. Santa Bárbara y San Roque y otras...”*⁵⁴

También, la propia inauguración del primer templo colonial significó un ritual, así como lo fue la primera misa oficiada allí por Vicente de Requejada.⁵⁵ Esta misa y la figura de Requejada son tratados en el tercer capítulo.

Con todo lo anterior quiero expresar la necesidad de entender la catedral como un todo conjunto que debe ser entendido en su aspecto más profundo, en todas sus dimensiones, no solo artísticas sino culturales. Esto último, sin embargo, es tratado más profundamente en el tercer capítulo. Ahora paso a entender algunos de sus componentes iconográficos: comienzo con los dos cuadros de Angelino Medoro, y paso a las esculturas de Juan Bautista Vásquez, entrelazadas con los espacios donde ellas están dispuestas, a saber, la capilla de los Mancipe. Posteriormente, hago lo propio con la portada de Bartolomé Carrión. Finalmente, discuto alrededor de la concepción simbólica del espacio, conformada por los aspectos arquitectónicos más representativos de la iglesia: los arcos apuntalados y las techumbres mudéjares. En cuatro etapas, así dispuestas, hago un recorrido estilístico de la catedral, para

⁵³ Lara Romero, Héctor. *Fiestas y juegos en el Reino de la Nueva Granada, siglos XVI-XVIII*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Bogotá, 2015.

⁵⁴ Ibid. P 115

⁵⁵ Del Pozo Campo, Fernando. *Vicente de Requejada: biografía y mito de un agustino quijotesco*. Academia Boyacense de historia, Jotamar. Tunja, 2012.

con ello ofrecer un relato iconográfico de las tensiones que se plasman en la iglesia indagando en cada caso acerca de la mentalidad del cristianismo Tunjano del siglo XVI.

2.2 La Capilla de los Mancipe: Angelino Medoro y Juan Bautista Vásquez

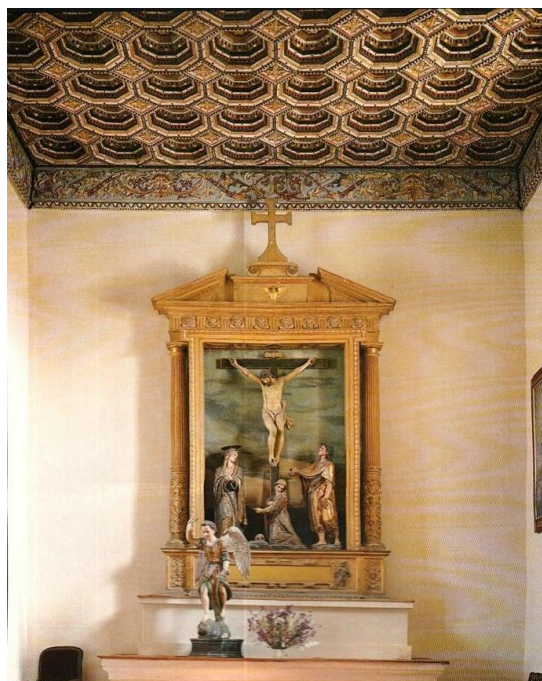


Ilustración 2. Capilla de los Mancipe.

La iglesia de Santiago el Mayor no había sido concluida a la llegada de Angelino Medoro a Tunja. Proveniente de España, el artesano ya había realizado en tierras neogranadinas una serie de pinturas que se conservan hoy en algunos conventos y museos de la actual Bogotá. Su primer encargo en las tierras del Hunza fueron dos cuadros dedicados a las escenas de la pasión, un tema pictórico que para finales del siglo XVI era cuantiosamente representado en Europa, pero no en América. Su llegada fue además prevista por los Mancipe, una acaudalada familia que había sentado su nombre en el escenario urbano de la apenas fundada ciudad. Fueron ellos quienes ordenaron a Medoro la realización de las dos pinturas, *el Descendimiento de la Cruz* y *la Oración en el Huerto*, ambas previstas para ser situadas al pie de un retablo que representara el calvario de Cristo.

Don Pedro Ruiz García, cabeza de la familia Mancipe, comenzó la construcción de una capilla lateral que llevara ese nombre, aunque desafortunadamente no pudiese vivir para verla concluida. Su hijo, Antonio Ruiz Mancipe se encargaría de finalizarla en el año 1598. La

capilla fue seguramente la más bella de la iglesia, contando en su imaginería con techumbres mudéjar, adornadas con nudos de formas geométricas muy diversas, con artesonados dorados que la hacían lucir un color abrumador. En el año en que se finalizó la capilla, también fueron colocadas las obras de Angelino Medoro.

La historia de la capilla es sencilla y no existen demasiados documentos que hablen de su construcción, excepto algunos que relacionan los valores de las obras con los beneficiados o los artesanos implicados. Me interesa en estas páginas hacer un análisis iconográfico-iconológico, siguiendo a Erwin Panofsky, de los dos cuadros mencionados: *El Descendimiento* y la *Oración en el Huerto*, teniendo como objetivo entender la emergencia o necesidad de ambos para la sociedad neogranadina, y en particular para la de Tunja. Para ello, he querido relacionar los aspectos iconográficos de cada cuadro con los documentos que perviven de los catecismos, doctrinas y constituciones que se realizaron en Santa Fe y en Santa Marta durante el mismo periodo, como una forma de entender, haciendo un paralelo entre ambas fuentes, el mundo de ideas que se percibían en lo que el citado Panofsky, tomando a Hegel, llamaría el *Espíritu de la época*⁵⁶, que se refiere a lo que podríamos llamar el clima intelectual Tunja.

Tunja era una ciudad con una riqueza mayor que otras tantas del reino, por supuesto más que la misma Santa Fe, pero seguramente no más que Lima o Quito. De hecho, la ciudad fue postulada para la realización del primer concilio eclesiástico hecho en tierras americanas⁵⁷, cosa que nunca llegó a suceder. Tunja fue, sin embargo, receptora de ideas, ya fuese por medio del arte de hombres como Medoro, Bartolomé Carrión o Juan Bautista Vásquez, “el viejo”; o ya fuese por la palabra que los hombres de fe que arribaban a la ciudad, representados en un gran número de ordenes mendicantes, o en obispos que tomaban cargos allí, mandados por mandato real, cuyo ejemplo más prominente es Juan de Castellanos. De la misma manera, la teología arribó a la ciudad de la mano de los obispos de Santo Domingo, y seguramente también de las capitales de los grandes virreinos, aunque no tengamos pruebas materiales de esto. En efecto, la llegada de documentos eclesiásticos como las constituciones sinodales de Fray Luis Zapata de Cárdenas a la ciudad podemos probarla en

⁵⁶ Op.cit Panofsky. P 28

⁵⁷ Saranyana, José Ignacio y Carmen José Alejos Grau. *Historia de la teología latinoamericana: s XVI-XVII*. Editorial Eunote, 1996. P 53

figuras como la de Diego de Ugarte y Velasco, un personaje de enorme experiencia en el combate de la idolatría, y que debió llegar a la ciudad hacia 1585⁵⁸. Otros tantos más llegarían en los años posteriores, cargados de más ideas materializados en ordenanzas, catequismos, etc. y sendas reflexiones teológicas.

No cualquier familia se permitía el lujo de llamar por su nombre al ala lateral de la iglesia mayor, que para entonces debía ser la más grande en todo el territorio neogranadino. La construcción de la capilla no es un tema menor en el marco de una ciudad que ocupaba un protagonismo social y económico fuerte. No era el caso del aspecto político, en donde Tunja ocupaba un lugar secundario en relación a la capital de audiencia, Santafé. Esta última es también la razón de que la promulgación de la palabra eclesiástica partiese de la actual Bogotá, o de Cartagena o, con más lejanía, pero mayor alcance, desde Lima, capital para entonces del virreinato. Fue entonces el poder económico y social el que otorgó a Tunja una de las mejores construcciones del siglo XVI, o al menos así lo reclamaba Juan de Castellanos:

*“... y un templo que en ciudades más antiguas
será numerada con los buenos
y en servicio del y ministerio,
bien podría decir, aunque soy parte,
que por acá ninguno con más orden,
ni en la celebración de sus oficios
con más curiosidad ni reverencia
ni más autoridad ni mejor coro
ansí de voces como de instrumentos”*⁵⁹

Ahora bien, es el aspecto simbólico el que más intriga a este trabajo. Santiago de Tunja fue realizada con influencia arquitectónica en las grandes catedrales europeas, y seguramente con mayor énfasis en las españolas. Todas ellas, siguiendo los modelos góticos, emplazaron una cruz en el suelo como edificación divina de la iglesia de Cristo. No en vano, los primeros

⁵⁸ Lopez, Mercedes. *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar: La cristianización de las comunidades Muisca coloniales durante el siglo XVI (1550-1600)*. Instituto Colombiano de Antropología e historia. Bogotá, 2001. P 49

⁵⁹ Castellanos, Juan de. *Elegías de Varones Ilustres de las Indias* (Parte IV). Editorial ABC. Bogotá, 1942. P 442

modelos arquitectónicos del gótico, como Notre Dame o Saint Denis tuvieron aquella forma. De la misma manera, en España, el gótico tuvo sus propias variaciones, pero la cruz siguió siendo el modelo por excelencia, siendo seguramente Santiago de Compostela el ejemplo más virtuoso del reino de Felipe II.⁶⁰ La cruz como forma simbólica demuestra la importancia de la capilla de los Mancipes y de su construcción.

Una prueba más concluyente a lo anterior se encuentra en el intento por llamar a la capilla “vera cruz”, según consta en los registros de la construcción.⁶¹ En efecto, tanto el retablo, realizado por el escultor, ya citado, Juan Bautista Vásquez “el viejo” y Gil Vásquez, vecino de Tunja, como los cuadros hechos por Medoro evocan la adoración a la escena de la pasión. Tenemos entonces un modelo arquitectónico en cruz y la necesidad de preservarse como forma simbólica de carácter divino, así como la evocación de la capilla a la Pasión de Cristo. Reflexionemos ahora, en este marco, sobre los cuadros de Medoro.

2.2.1 El manierismo-barroco en Angelino Medoro: la luz como recurso retórico

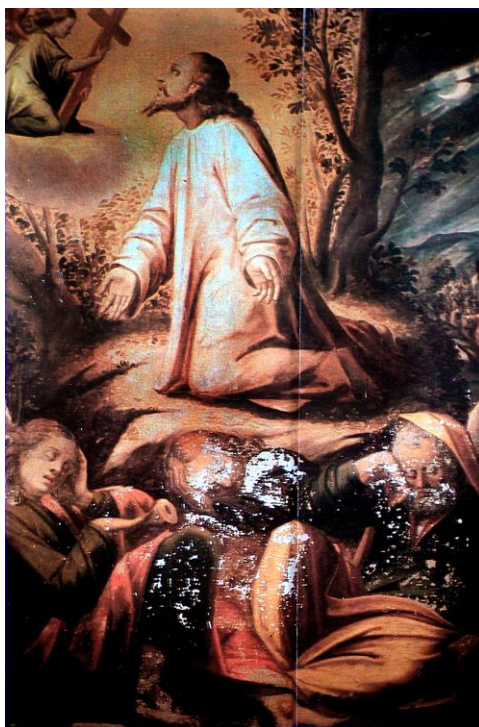


Ilustración 3. Angelino Medoro: Oración en el Huerto

⁶⁰ Ramallo Asensio, German. “El rostro barroco de las catedrales Españolas”. En: *Cuadernos dieciochistas*, 1. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2000. P 13

⁶¹ Op Cit. Monastoque Valero. P 84

Al entrar en la capilla, que aún hoy se conserva con gran maestría, se encuentra *la Oración en el Huerto*. La primera impresión nos deja un cuadro derruido, doblado, seguramente apelmazado en quien sabe que rincón por muchos años de negligencia pastoral⁶². Los rostros del cuadro apenas se pueden diferenciar, borrados casi todos por el paso del tiempo y las manos incompetentes de sus captores. La escena es típica y diferenciable fácilmente. En ella se relata la oración en el huerto de Getsemaní, donde según el Nuevo Testamento, en particular el Evangelio de Marcos y el de Juan, Jesucristo prevé su captura y posterior crucifixión. Embriagado de una tristeza epifánica, le dice a Pedro, a Juan y a Santiago: “Mi alma está triste hasta el punto de morir; quedaos aquí y velad, y tras recibir la señal de su fatal destino dice: “Abba, Padre; todo es posible para ti; aparta de mi esta copia; pero que yo no sea lo que yo quiero, sino lo que quieras tu”. Al finalizar los encuentra dormidos a todos⁶³.

La escena ha sido representada por grandes artistas como el Greco (Doménikos thoutokopulous), Sandro Botticelli y otros tantos. Como todas las escenas de la pasión, ha sufrido cambios sustanciales en la forma en que se pinta, siempre guiados por las grandes estructuras históricas; condensando todo tipo de creencias e imaginarios en las figuras que se disponen en el cuadro, en su simetría, en su color y, en fin, en sus más suaves trazos. De la virtud del Greco, tan famoso por los años en que Angelino Medoro apenas daba sus primeras pinceladas, sabemos mucho. Su estilo desarrolló la oscuridad y la luz en el marco histórico de la iglesia pos tridentina, defendiendo los preceptos más nobles de la lucha contra la herejía, y en particular contra el naciente protestantismo europeo. Sus cuadros jugaban con la luz y la sombra, creaban escenas fantasmagóricas o divinas según fuese el caso, dramatizando la situación, dándole un estilo visual impactante, apelando a los sentidos y a la virtud de su arte de conmover a los corazones más fieles.

Como un seguidor a raja tabla de los concilios celebrados en su país natal, el Greco pintó un dramatismo inconmensurable, detallado en sus obras más famosas. A Cristo lo representó con gran énfasis expresivo, resaltando su humanidad, en las arrugas, en la mirada de cada pasaje bíblico; al resto de la cosmovisión cristiana los vio siempre en términos de estructuras, jerarquizándolos, ordenándolos según la teología epocal. Así, situaban la mirada en la

⁶² Combariza Díaz, Leopoldo. *La catedral metropolitana de Tunja: historia, espacios y formas*. Academia Boyacense de Historia. Tunja, 2008. P 6

⁶³ Trenchard, Ernesto. *Introducción a los cuatro evangelios*. P 134

totalidad de la pintura, que no podía ser leída de otro modo; y así también lo había decretado el concilio de Trento.

Resumo brevemente al Greco pues es un referente inevitable en la pintura del convulsionado siglo XVI italiano. Allí, en la Nápoles de Felipe II, una ciudad más o menos pacificada por la fuerza del imperio español, se encuentra Angelino Medoro cuando el Greco, hacia 1580, está pintando la representación que el pintor tunjano traerá a tierras lejanas. De este último sabemos relativamente poco. Nació precisamente en Roma hacia 1567 y para 1586 ya había seguido su camino a Sevilla, siguiendo seguramente las rutas comerciales por el mediterráneo y tal vez ya motivado por los viajes transatlánticos que partían de la península. Allí recibo gran influjo artístico tomando de la escuela sevillana una actitud manierista que por ser pintor romano había negado, según su propio tiempo. Así, el color se vuelve una de sus obsesiones, la exaltación en apariencia ecléctica de la luz y la sombra, la irrealidad de sus ropajes, unos más coloridos que otros. Medoro llega hacia 1597 a Tunja, no sin antes haber pasado un tiempo en Santafé, del cual se conservan algunos cuadros, la mayoría pertenecientes a la colección del Museo Colonial. Hacia 1600 sigue a su destino final, el Perú, pasando por Quito y dejando allí también un variado número de cuadros. Es en Lima donde tendrá su etapa más prolífica, representando a Santa Rosa de Lima, la primera figura canonizada del territorio americano; una odisea sin duda.

Ahora bien, aunque, como ha explicado Jaime Borja, la pintura colonial se compone mayoritariamente de santos, Medoro pintó una mayor proporción de cuadros cristológicos. Según Borja, la pintura de santos y santas ocupa un 45 %, los temas de la Virgen ocupan un 18 %, y la pintura cristológica también un 18%.⁶⁴ En el mundo que se quería evangelizar, las vidas de los santos resultaban mucho más ilustrativas que la propia vida cristiana. Trento forjó un carácter combativo, y quiso a través de las imágenes luchar contra la herejía. Así fue que la iconografía de los santos, pero también la de las órdenes religiosas empezaron a crecer. Santiago Sebastián lo describe así: “Una de las características de la iconografía barroca cristiana fue el pleno desarrollo que adquirió la de las órdenes religiosas, que hasta el siglo

⁶⁴ Borja Gómez, Jaime Humberto. “temas y problemas en la pintura colonial Neogranadina”. En *Quiroga*. No 3. Enero-Junio, 2013. P 31

XVI apenas se había iniciado. Fenómeno decisivo en este cambio fue el impulso que se dio a las órdenes religiosas como propulsoras de la nueva espiritualidad contrarreformista”⁶⁵

Así pues, el acervo iconográfico de Medoro, al menos en América, se compone de 41 pinturas, la mayoría encontradas en Perú y Colombia. De esas 41, el 54 % es dedicado a escenas cristológicas, mientras que solo el 26% es dedicado a la vida de los santos. Resulta entonces paradójico que un pintor europeo, en pleno contexto colonial, con un bagaje en el territorio relativamente largo, salga del esquema básico. Parto de una hipótesis en principio simple: que, en el siglo XVI, la naturaleza evangelizadora no había optado, aún, por la estrategia visual que supuso el barroco descrito atrás. Así, las pinturas de Cristo reflejan una intención diferente, quizá no la de evangelizar.

Teniendo en mente la pintura de Medoro, valdría la pena revisar el cuadro en sí mismo. La escena, ya descrita, obedece a un pasaje bíblico altamente reconocido en la tradición judeocristiana. La forma, sin embargo, es llamativa, no por las contables diferencias que lo alejan de pintores europeos contemporáneos, sino por el uso particular de algunos recursos pictóricos. El cuadro, entonces, se percibe dividido en dos, partido por la mitad de una forma tan arbitraria que resulta inquietante. Los colores negros a la derecha mientras que los claros a la izquierda manifiestan un contraste inusitado. Otros pintores del mismo siglo no lo habían hecho así. Por ejemplo, Pietro Perugino, durante el siglo XV hizo una versión donde la escena se presenta como en un atardecer, utilizando colores muy vivos para no agobiar la mente del espectador⁶⁶. Lo mismo hizo Botticelli unos años antes, utilizando además colores muy vivos para ofrecer una visión del cuadro llena de vida, a pesar del destino mortal del propio Cristo en ella.

Sin embargo, de estos últimos, el Greco es seguramente el pintor que más se habrá acercado a la obra de Medoro. La tradición española de ambos los sitúa en un terreno distinto, en una técnica que será el fundamento visual de la colonia. Los colores claros, los días soleados y aún la viveza de los protagonistas de aquellos cuadros serán reemplazados por un escenario

⁶⁵ Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas*. Alianza editorial. Madrid, 1989. P 239

⁶⁶ Coonin, Arnold Victor. “The Interaction of Painting and Sculpture in the Art of Perugino”. En *Artibus et Historiae*. Vol 24, No 47. 2003. P 107

profundamente más sombrío. La oscuridad se toma el lienzo para no volver a ser sacada de allí.

Las respectivas representaciones de *la Oración en el Huerto*, tanto de Medoro como de Greco, son prueba de una concepción distinta del color, de la realidad pictórica y técnica que el mundo español tenía para ofrecer en aquellos momentos. Así, podemos observar en la obra respectiva del Greco, la realizada hacia 1597, felizmente coincidente con la de Medoro, una oscuridad dominante, profunda y enigmática. En un cuadro vertical, donde las proporciones laterales se cierran para dar espacio a una narrativa que se expresa en el descenso, el Greco oculta la historia completa y a sus personajes para resaltar una luz pequeña pero brillante en la parte superior. Así, el artista expresa sin tapujos la oscuridad que otrora no se representaba. Medoro aparece en esta línea, pero con una peculiar concepción de la oposición. Si para el Greco la oscuridad debe ser dominante e infalible, para Medoro la luz debe ser todavía una fuerza igualmente poderosa. Divide entonces su cuadro en dos, en el lado izquierdo la luz, profundamente amarilla, atribuida seguramente al sol; en el lado derecho, los colores negruzcos y grises hacen tangible una oscuridad poderosa pero no tenebrosa.

El poder simbólico del Greco quizá sea mayor por la cantidad de recursos pictóricos que ofrece al espectador, pero Medoro es un artista que ha visto un mundo totalmente diferente. Ha venido a las Américas a pintar y ha recibido de su experiencia los insumos para representar a Cristo. La luz y la oscuridad son, en este sentido, una manifestación de la experiencia de Medoro, una transposición de la mentalidad europea-española en un cuadro, con los matices del Nuevo Mundo. Para entender esto, valdría la pena situar el análisis en la teología del Nuevo Mundo, y seguramente de la que Medoro pudo ser receptor pasivo.

Reviso ahora los concilios celebrados en el territorio por el que pasó Medoro. Encontramos entonces el sínodo celebrado en 1556, en Cartagena, por Fray Juan de los Barrios⁶⁷, quien dedicó varias páginas a la constitución o unificación de la teología profética con el fin de constituir mejores prácticas en la evangelización de los indios. Aunque el documento podría responder a un pragmatismo en materia de prácticas y doctrina, algunos elementos

⁶⁷ Fray Juan de los Barrios. "Constituciones Synoidales Fechas en esta ciudad de Santafe, por el señor Don Fray Juan de los Barrios. Primer Arzobispo de este nuevo reyno de Granada, que las acabo de promulgar a 3 de junio de 1556". En *Theologyca Xaveriana*. S.f.

encontrados allí nos permiten observar patrones de ideas que se exaltan en función de la constitución de éstos. La necesidad de reunir a los indios en torno a la capilla doctrinera, por ejemplo, aunque fue uno de los temas centrales en el sínodo de Fray Juan, fue atravesado por necesidades espirituales, más propias del cristianismo en su forma más amplia que a las peculiaridades del imperio español. Para Enrique Dussel el problema del indio para los teólogos en la colonia consistió en la cristianización y jamás en la hispanización.⁶⁸ Con ello sitúo entonces la reflexión en torno a los elementos propios de una teología espiritual y no tanto a un intento de conquistar el territorio a su gente a partir de la organización de los cuerpos, o al establecimiento de una política particular.

Cuando se construye un paralelo entre *Oración en el Huerto* y el sínodo de Fray Juan y estos elementos, algunos patrones emergen. La luz parece una categoría que se desprende de un análisis visual de los cuadros y uno discursivo del análisis de los sínodos. La utilización de la palabra es constante, ya sea a través de esta forma o en naturaleza verbal. En las primeras páginas consagradas al sínodo, Fray Juan reclama la necesidad de establecer un código de doctrina, casi que una lista de los principios que deben ser dichos a los indios a fin de no confundirlos, para mejorar su convencimiento libre y autónomo de la verdad divina que les ha sido revelada. En aquellos principios figura la luz con fuerza. Hablando a los curas evangelizadores, Fray Juan escribe: “También les dirá como en la Yglesia Santa se ha tenido siempre cuydado de rogar a Dios los alumbre, y trayga en su conocimiento, porque no se condenen como sus antepasados”⁶⁹. Varios elementos son interesantes allí. En principio, la idea de iluminar significa la existencia de un Dios que se manifiesta en la iluminación, no únicamente en un sentido metafórico sino en uno tangente. El segundo elemento, aún más interesante, supone la idea una deidad que debe tener consciencia de aquello que ilumine; así, la existencia de los indios queda condicionada al conocimiento divino. La última sentencia, alude a los antepasados, quienes fueron condenados por no conocer al cristianismo. Así, la evangelización se presenta como un intento por iluminar a los indios, otorgándoles por supuesto los sacramentos, las plegarias, y todo aquello que constituya el cuerpo doctrinal de la iglesia.

⁶⁸ Dussel, Enrique. “Los concilios provinciales de América Latina en los siglos XVI y XVII”. En *El Episcopado Latinoamericano y la liberación de los pobres 1504-1620*. Centro de Reflexión teológica. México D.F., 1979. P 197

⁶⁹ Op.cit. Fray Juan de los Barrios. P 445

La luz no se presenta únicamente desde una concepción abstracta o metafísica. La evangelización es, en efecto, un intento por iluminar la mente y el alma de los indios. Así queda sentenciado por Fray Juan, cuando insta a los misioneros a que enseñen el evangelio con su ejemplo: “que tendría tanta fuerza este buen ejemplo que fuese bastante persuasión para convertir el mundo todo y firmallo en la fe, porque viendo en nuestro vivir resplandecer la luz del Santo evangelio, glorificaría a Dios y abrirían los ojos para ver que esta es la ley santa, verdadera, sin mácula, venida del cielo y que santifica las almas, y recibiendo por nosotros el salutífico olor de Cristo ellos vendrían a porfía a gozar de su misericordia.”⁷⁰ El evangelizador se hace, entonces, portador de luz y adquiere la capacidad de iluminar a los Indios. Pero también aparecen referencias a la ley divina, al Santo Evangelio como manifestaciones de la luz. Con ello, Fray Juan hace referencia a la totalidad del sistema social que viene de la mano de la evangelización. Así, se supera el carácter trascendental de la luz y se pone en práctica, en la materialidad del cuerpo social, eso sí, fundada en lo que podría llamarse una metafísica de la luz.

Para entender a este problema de la metafísica de la luz en Medoro habría que situarnos, como he advertido en el principio de este texto, en dos paradigmas de pensamiento: el medieval y el barroco. El primero podemos ligarlo a pensadores de vieja estirpe como Dionisio de Areopagita, el primer místico cristiano que reflexionó la teología de la luz, o el mismísimo San Buenaventura, quien retomase la obra de Areopagita para entender la naturaleza misma de la luz. Podríamos, incluso, en principio, afirmar que la concepción que guarda el cuadro de Medoro podría estar sujeta a ambas interpretaciones, que reviso a continuación rápidamente.

La visión de San Buenaventura retoma planteamientos de Dionisio de Areopagita respecto a la metafísica de la luz en tanto que ésta, para él, es la fuerza creadora del universo, es decir que pasa de una visión de la luz como un fenómeno de manifestación de lo divino a ser la misma encarnación de esta. Esto supone precisamente una teoría donde la luz choca contra otra luz y da forma al objeto mismo. Así, como define Lucrecia Arbeláez, “la luz en el pensamiento Buenaventuriano es la forma sustancial de todos los cuerpos; principio de toda

⁷⁰ Ibid. P 451

belleza deleitable en sí misma y causa de múltiples colores en el cielo y en la tierra, la luz en estado puro es forma substancial y fuerza creadora.”⁷¹

En el aspecto concreto de *Oración en el Huerto* podemos observar cómo la luz que se irradia desde el ángel que sostiene la cruz ilumina prácticamente todo el cuadro. La oscuridad que ofrece la luna se hace pequeña en comparación con la iluminación que domina el cuadro. No habría otra forma de considerar la iluminación que como fuerza pues en el relato, tan ampliamente representado en la iconografía cristiana, nos habla siempre de una noche que domina el espacio. Es claro que la representación de la escena supone que la manifestación de lo divino es la luz, y para este particular caso es la revelación de una verdad profética que además es aceptada, pues el gesto de Jesús ante el ángel es de entrega, como ha afirmado Jaime Borja.⁷²

¿Podríamos entonces entender la luz en este caso como fuerza creadora? Lo cierto es que la teología medieval se dedicó al entendimiento a través de la razón de lo bello, y la metafísica de la luz es un camino para entender lo bello precisamente. Esto supone un problema: ¿Si la aprehensión de la luz estuviese dada por la contemplación, como es propio del misticismo, ¿Es válido pensar que la luz no sería más que una proyección del ángel que profetiza, estática, reflectiva, pero sin interacción alguna con el sujeto que la percibe? Allí precisamente está la disyuntiva entre dos formas de entender la divinidad: entre la capacidad de experiencia y la capacidad de contemplar. La escena misma, Jesús orando, da cuenta de una verdad que es revelada, pero no nos permite entender si esa revelación es aprehendida por los sentidos o por la mente racional que la piensa. Como ha explicado Lucrecia Arbeláez, la luz en el sentido metafísico es lo bello, y ello solo puede ser aprehendido por el conocimiento mismo de su aspecto o de su forma estética.

Ahora bien, si interpretamos la imagen a través de una visión barroca, quizá ello pueda darnos otro punto de vista. Cuando pensamos el barroco, a pesar de sus múltiples definiciones para todos los fenómenos sociales, este nos remite a la experiencia. Para el caso, por ejemplo, de los estudios de lo corporal, Jaime Borja ha reflexionado el cuerpo barroco como un cuerpo

⁷¹ Arbelaez G. Lucrecia. “Consideraciones estéticas sobre la metafísica de la luz y el color”. En *Revista de Filosofía*, No 78. Universidad de Zulia. Maracaibo, 2014. P 86

⁷² Jaime Borja. Proyecto ARCA. Angelino Medoro, *Oración en el Huerto*.

que experiencia lo divino de múltiples formas, donde éste deja de ser únicamente la cárcel del alma y pasa a ser alma misma, y el alma pasa a ser cuerpo, es decir que ambos se mezclan, se hacen uno⁷³. Para Borja, el cambio hacia lo barroco es la posibilidad de que lo escrito o pintado no sea solamente una metáfora, una representación de lo divino, sino un artilugio retórico, una forma de enseñar qué es lo divino y a vivirlo de una forma más carnal.

Podemos extrapolar esta definición para la luz en el cuadro de Medoro. En primera instancia, comprendiendo que el cuadro tiene un componente retórico que pretende comunicar algo, enseñarnos algo, lo que se apoya en la idea de una luz que se proyecta de forma muy amplia, dominando el cuadro casi completamente. De esta manera, a diferencia de la teología medieval, Medoro estaría queriéndonos decir algo, no solo plasmando la realidad de la luz, sino utilizándola como artilugio retórico para dar a entender algo.

Otra manera de entender este cuadro de forma barroca es pensando la expresión de la luz en los cuerpos de los tres hombres que aparecen en primer plano: Santiago, Pedro y Juan. En el cuadro de Medoro, muy esquemáticamente, aparecen iluminados los rostros, aunque no de una forma que permita ver una sombra o un gesto. Más bien, la iluminación se da a todo el cuadro, a la piedra que sostiene a Jesús arrodillado y a las hojas que circundan el espacio religioso. La luz alumbra todo el espacio donde ocurre la escena y a sus personajes, lo que también llama la atención pues ¿Por qué no alumbra únicamente a Jesús quien es el depositante de la experiencia divina? Dos explicaciones podrían darse a esto.

La primera es debido a que el artilugio retórico de Medoro es el de dar carácter de santidad a los apóstoles presentes en la escena, lo que se reafirma en el hecho de que el halo de oscuridad azul que representa la noche es tan pequeño que no ha podido ser un recurso apenas estético. De hecho, una pintura posterior de Angelino Medoro, guardada en Lima, donde también representa *la Oración en el Huerto*, Medoro pinta un ligero halo de luz que emerge de la figura del ángel profeta. Una visión absolutamente estilística supondría un recurso estético o un cambio en el paradigma artístico, pero con esto no podríamos explicar absolutamente nada.

⁷³ Borja G, Jaime Humberto. "Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina". En *Theologica xaveriana* Vol 57, No 162. Bogotá, 2007. P 261



*Ilustración 4. Detalle de la oscuridad
en la Oración en el Huerto*

La segunda explicación, que no contradice la anterior, es que esa enorme cantidad de luz es una expresión, también retórica, del poder de lo divino que emerge del cuadro. Si partimos entonces de la premisa de que el barroco pretende la enseñanza a partir del arte, se infiere naturalmente que la luz es la representación de la fuerza iluminadora del ángel profético, de Dios por supuesto. Cuando un cristiano entra en la sala debe percibir la luz y aprender de ella algo. La pregunta es, entonces, ¿Qué quería decir Angelino Medoro?, o bien, ¿qué parece reflejar su cuadro para una mente que ve en el cuadro una señal de aprendizaje, una figura evangélica?

Ambas explicaciones nos sumergen en un mundo bien diferente al medieval, uno actualizado, uno con pretensiones diferentes. Aquí, la mente racional escolástica que pretende buscar la verdad, la naturaleza de la luz y entender, en últimas a Dios, se nos cambia por una mente perceptiva, sensorial, que usa sus sentidos para conocer y que aprende con ellos una forma particular de ser.

Esto último complejiza el asunto y nos aproxima más a los concilios de Fray Juan de los Barrios. En ellos podemos percibir una actitud de fuerza evangelizadora, donde las ordenes cristianas, agustinas o franciscanas, miran con optimismo la tierra que se extiende a sus ojos. Si pensamos en la necesidad de establecer un vínculo con la realidad que se vive, y en este sentido, en una acepción del barroco que cada día se vuelve más canónica, que es la de un

conjunto de tensiones que no se resuelve, que permanecen y se preservan en las imágenes barrocas: esto lo podríamos llamar cultura barroca⁷⁴, pero no es tiempo aún de abordar este tema.

Así pues, quisiera ubicar a Angelino Medoro en esta visión barroca, sin eliminar de plano su constitución aún medievalista. Es decir que la representación de la luz en Medoro es tanto representación divina de la luz, contemplación y racionalidad que busca entender lo divino, así como una visión barroca que utiliza la luz como estrategia retórica de convencimiento para dar cuenta de una realidad, que para el caso de Tunja resalta por una suerte de optimismo. En el tercer capítulo de este proyecto me refiero a esta luz desde una perspectiva histórica, encontrando en el contexto las razones por las cuales Medoro pinta la luz de esta manera.

2.2.2 Juan Bautista Vásquez: el gótico y la “idea” de la luz.

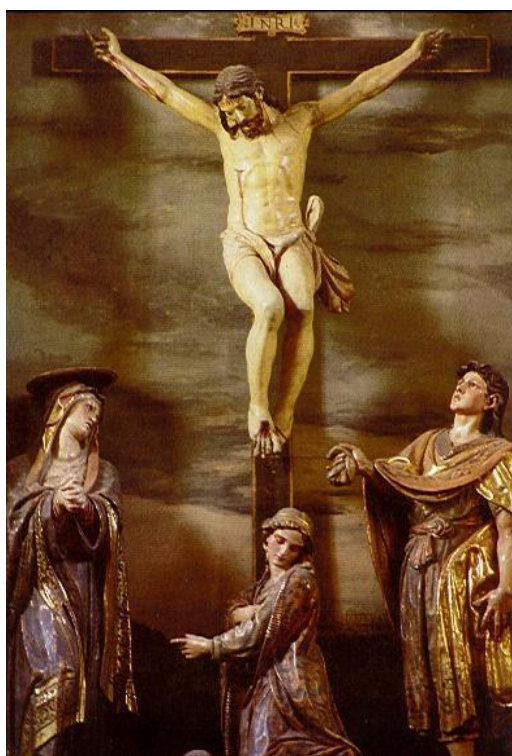


Ilustración 5. Juan Bautista Vásquez "el Viejo": Escena del Calvario.

⁷⁴ Lima, José Lezama. “La Curiosidad Barroca”. En *La expresión americana*. Fondo de cultura Económica. México, 1993

Completando la serie de la pasión en la capilla de los Mancipe se encuentra la escena del Calvario de Juan Bautista Vásquez “el viejo”. No tenemos demasiada información documental sobre su construcción ya que fue ordenada al artista que residía en Sevilla, por lo que tampoco debió haber mayor influjo de ideas americanas en su obra, aunque esto puede ser discutible.

La escena, ampliamente representada en la Edad Media y seguramente aún más en el barroco debido a su dramatismo y también a la fuerza simbólica que tiene la escena de la Pasión, por la martirización corporal que supone esta nueva experiencia cultural, se muestra aquí de una forma más bien tosca. Los personajes aparecen estáticos, apenas levemente expresivos, como queriendo permanecer encuadrados en la pintura. La gestualidad, sin embargo, es otro problema. Allí, María Magdalena toca su corazón y aunque parece señalar a la virgen, más bien parece un gesto que significa juramento, entrega de su vida a la escena que ante ella se presenta. La virgen, por su parte, mira a Jesucristo con resignación y sus manos se juntan frente a su cuerpo simbolizando el dolor y la pena que como madre soporta por el calvario de su hijo. San Juan, un poco menos dramático, mira con admiración a Cristo, ofrece su cuidado y dedicación a la escena que contemplan sus ojos⁷⁵.

La obra debió haberse finalizado apenas unos años después de la inauguración de la catedral, cuando aún el poder del arte contrarreformista, no había llegado del todo a América. Fue realizada en Sevilla por un hombre que es encasillado en el arte manierista, que no es otra cosa que una visión del arte que se mezcla sin sentido, producto del eclecticismo, de la sumatoria aleatoria de colores y formas. Hombres como Marco Dorta, en cambio, situarán su obra en el renacimiento, aunque el exceso de tipificación a base del estilo será un impedimento para ver siempre aquello que subyace al propio arte de la ciudad de Sevilla y de Vásquez en particular. Si seguimos, de nuevo, el fenómeno de la luz como principio guía del análisis, más bien podríamos situarlo en el gótico.

Para entender esto último, valdría la pena revisar algunos principios básicos del gótico en la escultura, que sería la técnica utilizada por Bautista Vásquez. En principio, la escultura en el mundo cristiano viene solo a aparecer en el gótico. Por una parte, las innovaciones técnicas

⁷⁵ Jaime Borja. Proyecto ARCA: Cultura Visual de las Américas coloniales. (Recurso en línea). En la web: <http://157.253.60.71:8080/>

que llevaron al gótico a concebir la escultura son cuantiosas, sin embargo, otro elemento quizá más fundamental sea el hecho mismo de poder representar una imagen, y más, una imagen divina. Esto no pudo ocurrir en el románico pues aún no había ocurrido la famosa querella iconoclasta, que situaba a la iglesia en una disyuntiva entre quienes creían que representar a Dios era pecaminoso e imposible y construiría una iglesia fundada en la superficialidad, y entre quienes querían aportar con el arte una nueva forma de venerar a Dios. En efecto, los últimos dieron origen a este maravilloso estilo arquitectónico, que nos ha legado las más apoteósicas y bellas obras del periodo medieval en el mundo.⁷⁶

Además, la escultura tiene un componente adicional. Cuando inició el gótico, la pintura y la arquitectura eran las únicas herramientas en el mundo cristiano para representar lo divino. De alguna manera, el alejamiento de ambas técnicas de lo real las hacía escenario de representación sencilla. Por el contrario, una escultura podía jugar con las tres dimensiones del espacio y se acercaba demasiado a la materialidad, alejándose de lo divino. En este sentido, las esculturas de grandes dimensiones, casi que, sacadas de las fachadas y frisos de las catedrales, fueron haciéndose independientes en la medida que el pensamiento cristiano aceptaba la posibilidad de representar perfectamente aquello que veneraba. La escultura de Bautista Vásquez es producto precisamente de este escenario.

Para entender la luz en el gótico, y agregando otros elementos en relación a la idea de la luz representada, que se ha descrito para el caso de Angelino Medoro, valdría la pena revisar algunos elementos. Como escribe Juan Manuel Medina del Río “La luz gótica se define como principio activo de la materia y no como elemento ocultado por ésta, determinando que la realidad material del conjunto arquitectónico solo es estéticamente real en la medida en que comparte la luminosidad de la luz y es definida por ella” y agrega, refiriéndose a la luz arquitectónica de una catedral de este estilo que “ningún segmento del espacio interior de la catedral podría permanecer en la oscuridad, si ser definido por la luz”.⁷⁷ Para la escultura, esto es fundamental. La luz es herramienta que ilumina una escena particular. De esta manera, no se puede pensar el gótico en la escultura si esta no tiene un trasfondo, si no juega con un

⁷⁶ Salcedo D'andrey, Eliber. La arquitectura del espacio como teología y experiencia del sentido místico”. En *reflexiones teológicas* 9 (109-132) enero-junio 2012.

⁷⁷ Medina del Río, Juan Manuel. “La luz Gótica: paíseaje religioso y arquitectónico de la época de las catedrales”. En *Hispania Sacra*. No LXV. 2013.

escenario, con la luz de la catedral, o con una luz de la que disponga el propio creador de una pieza. En el caso de Bautista Vásquez, es sin duda el fondo de su obra, del que ahora hablaremos, el elemento que ofrece esa luz, que es nuevamente representada.

Como se puede apreciar en la imagen, la escultura se sobrepone a un marco amplio que ilumina la obra. Esta forma de arte, que es barroca por su interacción con el cuadro y también con los cuadros de Angelino Medoro, da cuenta también de un intento por ofrecer con la luz una perspectiva, una intención, o tan solo un telón de fondo que de forma pragmática sea puesto como escenario. En la obra de Bautista Vásquez observamos un cielo de colores claros que suponen el día en que se desarrolla la escena.

Si, como hemos descrito para el caso de Medoro, la luz fuese un artilugio retórico, interactuaría con el cuadro, le daría fuerza argumental, se ofrecería como un discurso que da cuenta de una verdad, ofrecería experiencia al espectador de la obra. No parece que la obra de Bautista Vásquez dé cuenta de este aspecto. ¿Cómo entender esta iluminación, entonces?

En la biblia, las referencias a la crucifixión son varias. Todas están de acuerdo en que debió ocurrir hacia el mediodía, pero difieren en algunos aspectos de la situación. Mateo y Marcos dicen, por ejemplo, que hubo al menos tres horas de oscuridad, mientras que Lucas afirma que el cielo se oscureció por un eclipse, aunque esto podría referirse solamente a una nube que ocultó el sol por unas horas, cosa también inverosímil. En todas estas versiones, la luz se extingue durante la crucifixión, como simbolizando el fin de una era, la desesperanza que ello produce. En la obra de Bautista Vásquez, las nubes ocultan el cielo, pero éste no tiene manifestación alguna en la obra. Podría decirse, de cierta manera, que el autor registra la luz como un hecho que circunda la escena pero que no participa directamente de ella, como sí lo hacía Medoro en sus cuadros.

Precisamente, Medoro pintó la escena del Calvario por los años en que Bautista Vásquez hacía su escultura. Ya sea por el formato de la obra (escultura o pintura) o por un valor simbólico, la obra de Medoro es profundamente más llamativa cuando se observa el recurso de la luz. La obra fue ubicada en el convento de San Francisco y en ella se identifican dos luces: una distante que se percibe en el horizonte, y una luz que emana del propio cuerpo de Cristo. Así, de esta manera' se entabla una función retórica que enseña las virtudes

iluminadoras del cuerpo de Cristo, que la siente, la percibe e ilumina a los sujetos que están allí situados.

Con esto quiero decir que la obra de Bautista Vásquez no ha participado aún del tiempo del barroco y que más bien quiere representar a la luz como una verdad que está allí presente, metida en la escena. Podríamos decir que la luz no es importante para Bautista Vásquez, al menos en términos de su implicación en el relato que se cuenta. De nuevo, la luz de fondo ilumina la escena del calvario, y se muestra tal cual fue pensada por los teólogos medievales: como fuerza creadora, como elemento vital de la existencia, como esencia y fundamento de toda creación.

2.3 El Renacimiento en Bartolomé Carrión: Luz que desaparece, divinidad que se exterioriza



Ilustración 6. Bartolomé Carrión: Portada de la Catedral

Una de esas piezas llamativas de la catedral, una que manifiesta una particular genialidad y grandeza es la portada. Un espectador percibe esta obra arquitectónica con gran inquietud pues recibe enorme cantidad de símbolos, de palabras e imágenes que impactan de gran

manera. Incluso en el marco de una iglesia apoteósica para el contexto de la Nueva Granada, la portada es sobrecogedora, destaca encima de otros elementos del edificio. Por supuesto, siguiendo el esquema de este trabajo, aporta elementos para entender el fenómeno de la luz, aunque de una manera mucho menos específica. Dedico algunas páginas a entenderla.

El 6 de enero de 1597, ya con la estructura general de la iglesia interior, con los arcos apuntalados e incluso con la capilla de los Mancipes concluida, el mayordomo de fábrica y vicario de la iglesia, Juan de Leguizamón, “saca a pregón la obra de portada para que comience y acabe por orden del maestro Bartolomé Carrión”⁷⁸. La portada, refieren algunos documentos, parece haber sido sujeta al concepto artístico del propio Juan de Castellanos, luego de su llegada a Tunja. Por supuesto, éste último, por ser un hombre de letras, lector de lo clásico, es decir, un renacentista de noble estirpe, aporta su huella indeleble.

Desafortunadamente, no tenemos mayor información de Bartolomé Carrión, de quién podríamos extraer por su obra una profunda experticia en la ornamentación y en el detalle de la misma. Por esta falta de información, así como por la premisa de un orden colonial que desconoce la figura del artista y reclama del artesano, suponemos que Castellanos es artífice del significado visual de esa bella obra de arquitectura. El historiador Marco Dorta la calificaría como “la más bella obra que el renacimiento produjo en Nueva Granada”⁷⁹.

Por la obra, Carrión recibe “mil trescientos pesos de oro de veinte quilates.”⁸⁰, siendo el fiador el propio Juan de Castellanos, que para comienzos del siglo XVII, tenía ya una amplia vinculación económica a las obras de la iglesia, siendo el redactor de varias cartas dirigidas a las autoridades de la audiencia para reclamar por más recursos para la construcción de la catedral; sabemos también que aportó conceptos para la construcción de la iglesia, por ejemplo en relación con los arcos apuntalados, anticuados para su concepto. La obra de Carrión se realiza sin ningún contratiempo, con los materiales dispuestos por el cabildo y, seguramente tomados, de las encomiendas que rodeaban a la ciudad de Tunja como exprese en el primer capítulo de este trabajo.

⁷⁸ AGN. Sección Colonia. Fondo fábrica de iglesias. “Cuentas: construcción de iglesia mayor 1569-1575”. Folio 11

⁷⁹ Dorta, Marco. *Arquitectura del renacimiento en Tunja*. 1961

⁸⁰ AGN. Sección Colonia. Fondo fábrica de iglesias. “Cuentas: construcción de iglesia mayor 1569-1575”. Folio 12

La portada de Carrión se concibió siguiendo varios estilos, si bien esto no debería influir demasiado en lo iconológico. Tiene características platerescas manifiestas en las pilastras, en la punta de las columnas, así como en la parte inferior del friso, donde algunas figuras geométricas podrían interpretarse bajo los elementos mudéjares que también caracterizan los techos del interior de la catedral. Las columnas que sostienen la portada, divididas en dos, son manifestación de la búsqueda por el clasicismo: son de corte corintio, aunque el fuste, es decir la mitad inferior de la columna, posee características góticas por la limpieza y pulcritud que suponen alguna muestra de serenidad y contemplación en su construcción.



Ilustración 7. Columnas soporte de la Portada de la Catedral

El carácter renacentista de la mano de Castellanos se resalta en la vuelta a lo clásico que se destaca en algunos elementos. En el friso se plasman figuras antropomórficas, aparentemente minotauros, que se entrelazan con diversas manifestaciones geométricas. Ello también tiene que ver con la necesidad del renacimiento de establecer una suerte de contemplación de la naturaleza, sin mitigar el elemento esotérico del arte. Además, en el friso y en medio de las columnas, donde debiesen estar dispuestas las esculturas de San Pablo y de San Pedro, se perciben algunas figuras de la naturaleza, seguramente piñas o flores particulares. Seguramente, por motivación de Castellanos, el templo ha quedado desprovisto de la riqueza natural que, por ejemplo, en la casa del fundador, al pie de la iglesia, si posee con

grandilocuencia. A esto se le suma la existencia de querubines, criaturas aladas y gárgolas, que poseen una dimensión simbólica muy poderosa, que permitirá entender el fenómeno de la iluminación, como veremos ahora.

Siguiendo el esquema presentado en el análisis de los cuadros de Angelino Medoro y la escultura de Juan Bautista Vásquez, de la luz como representación y la luz como fuerza retórica, valdría la pena hacer algunos aportes conceptuales que sitúen al renacimiento en el medio de estos dos estilos y de cierta manera lo caractericen. Tenemos entonces que el gótico es una constante búsqueda por la justificación divina, por la razón que permita conocer la naturaleza misma de Dios a través de la razón; en el arte, aquello que se retrata es una representación de lo divino, una idea que pretende ser semejanza de la idea divina. Su contraparte, o quizá solo su sucesor, el barroco, sitúa al individuo como el centro del conocimiento, está sujeto a la experiencia, al hombre que a través de los sentidos percibe lo divino; en el arte, esto se observa en la introducción de la retórica, en el uso de la realidad como elemento persuasivo, incluso si ello significa la transformación de lo divino. El renacimiento, en cambio, tiene la virtud de alinear estos dos elementos, de no introducirlos ni separarlos de su expresión simbólica. Rosario Bejarano ha escrito que el Renacimiento “pese a estar subordinado aún a la explicación religiosa, entiende que toda la experiencia viene mediada siempre por el hombre, el cual aporta la perspectiva de su mirada sobre lo dado y tercia así en la configuración de su entorno”⁸¹.

Ahora bien, la luz en el arte renacentista es todavía un objeto de contemplación. Ello lo demuestra la portada de Carrión de una manera específica: cerrándole a esta las puertas de catedral. Cuando observamos portadas de corte gótico, de las que seguramente tuvo conocimiento Carrión o el mismo Castellanos, como por ejemplo la catedral de Sevilla (de donde proviene el letrista), destaca la existencia de un rosetón justo en la parte superior de éstas. En ocasiones, ese rosetón puede ser parte de la estructura previa del edificio, pero no por ello no competen al arquitecto de la portada. Por el contrario, si vemos las catedrales barrocas españolas, el rosetón suele ser eliminado, abierto completamente u opacado según los requerimientos epocales.

⁸¹ Bejarano Canterla, Rosario. “El orden de la luz: hermenéutica del renacimiento”. En *Cuadernos sobre Vico*. No 17-18. 2005. P 425

La existencia de este espacio circular ha tenido diversas interpretaciones a lo largo del tiempo. Por ejemplo, Germán Romallo ha descrito de manera magistral este aspecto en el las catedrales barrocas españolas: “Pero aún en esta misma calle central y en su piso segundo, se coloca el elemento más importante y más enigmático de todos: el gran óculo intradosado en dieciséis rayos que habría de ser foco de luz al interior del templo a la vez que membrana traslúcida por la que atravesara el rayo de sol sin romperlo, ni mancharlo”⁸². El barroco introduce la luz en tanto que otorga carácter de realidad al templo, le arrebató su posibilidad de ser idea de lo divino y lo arroja al contacto con el mundo, con su entorno.

Por otra parte, el gótico sigue la forma de la idea representada. Al colocar un rosetón (figura primaria de este estilo), representando toda la teogonía cristiana en su interior. Allí la luz solo es un instrumento, una herramienta para iluminar lo que es, en realidad, divino. No había forma en el barroco para que la luz fuese una figura que se introdujera en el templo como parte de su esencia, al menos no una luz pura. En Notre Dame, el rosetón cuenta la cosmovisión cristiana: la Santísima Trinidad, la figura de Dios padre, la jerarquía de María, entre otros elementos. Allí fueron introducidos también los reyes que gobernaron Francia, pero esto solo en la medida que ellos mismos se designaron como figuras divinas⁸³.

En la iglesia de Santiago, el espacio estaba allí dispuesto para la creación de un círculo que permitiera la entrada de la luz del sol. De hecho, este modelo será repetido por las capillas doctrineras que se van a emplazar en todo el territorio neogranadino durante el siglo XVI y XVII⁸⁴. Un círculo, rudimentario y quizá de carácter pragmático se dispondría en todas ellas, dejando la entrada al sol, dando la luz a los indios que serían evangelizados y con tanta necesidad reclamaban. Por supuesto, el barroco hará que esta forma prevalezca e interrumpa la misión del gótico, la de representar lo divino a través de las vidrieras, y más bien hacer partícipe al templo de la realidad de los hombres que atendían a ella.

⁸² Ramallo Asensio, Germán. “Lo explícito y lo implícito de los programas iconográficos en las fachadas de las catedrales españolas en el pleno barroco. María del Carmen Lacarra Ducay (Coordinadora). El barroco en las catedrales españolas. Institución Fernando el católico. Zaragoza, 2010. P 189

⁸³ Op. Cit. Duby, 2010. P 135

⁸⁴ Romero Sánchez, Guadalupe. *Los pueblos de indios en la Nueva Granada: trazas urbanas e iglesias doctrineras* (Tesis Doctoral). Editorial de la universidad de Granada. S.f. P 45

Así pues, la portada de Carrión se encuentra en la mitad de estos dos estilos: En cambio del círculo, el artesano ha colocado una virgen y más arriba un Cristo crucificado, aunque no existe certeza si éste ya estaba sentado allí o si vino a formar parte del concepto artístico del arquitecto. La disposición de esta virgen en la punta, donde debería aparecer ese óculo, está

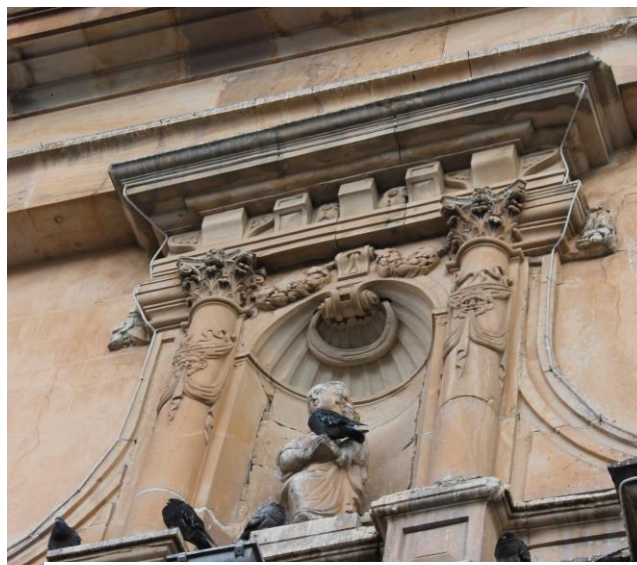


Ilustración 8. Virgen María en la Portada de la Catedral

sujeta a múltiples interpretaciones. La primera de ellas, que sigue fielmente a los archivos de construcción del edificio, es la de que el templo tuvo una primera advocación a la Virgen María. En efecto, Santiago el Mayor fue primero Nuestra Señora de Guadalupe. Y en los archivos que registran esto, estudiados por el historiador Ernesto Porras, la razón del cambio se debe al terremoto que destruyó el primer templo, hacia 1552, apenas unos años después de la fundación de la ciudad⁸⁵. Por este motivo, el párroco de aquel entonces, Pedro García Matamoros, decidió levantar uno con un nuevo patrón que lo protegiera de las inclemencias de la naturaleza. Lo que se deriva de esta información es que la estatua de la virgen conserva aún el deseo colectivo de abrazar el culto mariano y reforzar el espíritu de su advocación a Santiago. Por esto, la jerarquía cristiana en este momento está encabezada por la Virgen. Claro está, más arriba, aparece Jesucristo crucificado, recordando siempre que la devoción de un católico es, y será siempre, a esta figura.

La segunda de estas interpretaciones, quizá la más interesante, nos remite de nuevo a los estilos artísticos, y la esencia misma del Renacimiento. Bartolomé Carrión ofrece sin más

⁸⁵ Op.cit Porras, 2014

una mirada al visitante de la iglesia una primera visión de la teología cristiana, pero todavía impoluta. Sin embargo, surge la pregunta por su relación con el gótico, ¿qué lo hace diferente? Aquí, Carrión hace caso omiso del espacio interior del templo y saca a la virgen y a Cristo de sus nichos, de la protección de lo divino, los expone a la oscuridad del afuera, de esa negatividad que en el Barroco es tan marcada. Sin embargo, todavía por los rasgos geométricos de la fechada, por lo rígido de sus trazos, pareciera que se conserva una actitud contemplativa. Así, como ha descrito Rosario Bejarano Canterla: “Hay en la mirada del artista renacentista un turno de identidad y diferencia; aleja y modela a la naturaleza, pero lo hace desde la admiración que ésta despierta en ella; la considera ajena y quiere hacerla hablar sin llegar a violentarla”⁸⁶

Tenemos entonces el cierre de la iglesia a la luz y una resistencia al gótico en este sentido. Esto, además, llama la atención en función del portón de madera. Éste fue realizado durante la primera etapa de construcción de Santiago, y tiene también un elemento iconográfico fundamental, que con relación al gótico destaca por su escasez: las gárgolas. En la imagen se puede apreciar los picaportes, adornados por figuras antropomorfas de características grotescas. No hace falta describir cómo en la cosmovisión cristiana, y en particular en los imaginarios de la Edad Media, las criaturas peludas, aladas, irónicas en ocasiones, significaban la representación de los demonios, y en ese sentido del mal y el pecado del universo. Así fueron dispuestas en el portón de la iglesia de Tunja, y fueron seguramente interpretadas por el propio Carrión antes de realizar su obra.

Existen muchas formas de interpretar el universo de las gárgolas en la arquitectura religiosa, pero de todas ellas se puede extraer algo fundamental. En esencia, estas criaturas de piedra son representaciones del mal, están afuera del templo porque han sido expulsadas del reino de Dios o porque pertenecen al mundo de la oscuridad.⁸⁷ En una catedral, insisto en ello, el interior es templo de Dios y el afuera es el mundo real, el pecaminoso, el malévolo. Esto no

⁸⁶ Bejarano Canterla, Rosario. “El orden de la luz: hermenéutica del renacimiento”. En *Cuadernos sobre Vico*. No 17-18. 2005. P 427

⁸⁷ Herrero Ferrio, Dolores. “La gárgola en el mundo hispano bajomedieval”. En *Revista digital de iconografía medieval*. Vol VIII, No 16. 2016. P 80

debió pasar desapercibido para Bartolomé Carrión, quien decidió volver a situar gárgolas en su obra con enorme osadía, esta vez acompañando a la escultura de la Virgen.

Así, como se puede observar en la parte superior, dos rostros apenas detallados, con ojos abiertos y la lengua afuera aparecen como pilastras de la escultura Mariana. Con ello, Carrión juega a representar afuera de la catedral dos elementos que en el gótico eran impensables. Lo divino en este caso se entrelaza con el mal, empiezan a formar parte de una misma visión de mundo. Dolores Herrero tiene una explicación importante para este fenómeno: “La lengua saliente puede haberse entendido con similares poderes, y así, estas severas y aterradoras cabezas mirando hacia abajo detenidamente desde las alturas de los edificios sagrados, podían haber tenido la intención no de intimidar a los fieles, sino mantener siempre las insistentes fuerzas demoniacas firmemente bajo control”⁸⁸ Si seguimos esta explicación, las gárgolas de Carrión son la representación del mal que está afuera, pero a ello le sumamos su relación con la escultura de la Virgen, que da cuenta del control que ésta tiene sobre ellos en ese momento.



Ilustración 9. Gárgolas: Detalle del picaporte en el Portón.

La ruptura estilística con el gótico se da en dos momentos: el primero con la desaparición del óculo que permite la entrada de la luz, y el segundo con la salida de esa representación de lo divino a la fachada misma y la puesta en relación con las gárgolas, que son representación

⁸⁸ Ibid. P 92

del mal. Este cambio, aunque estilístico en parte, tiene un vínculo estrecho con la evangelización. En el tercer capítulo, buscaré entender como toda esta comprensión del arte tiene un motor en la realidad, en el contexto, en particular en la práctica evangelizadora que va a caracterizar a la provincia de Tunja.

2.4 El espacio catedralicio: Entre el gótico y el renacimiento

El fundamento de una catedral, y de cualquier edificio, está estrechamente ligado a la estructura arquitectónica. Esta afecta todo lo que se dispone en su interior y hasta cierto punto la determina. El gótico dio origen a una comprensión del espacio muy diferente a la del románico y ello se manifestó en todas iglesias que se construyeron durante la Edad Media. Precisamente, una de las particularidades de la iglesia de Santiago de Tunja es su procedencia arquitectónica y su supuesta pertenencia al gótico-Isabelino. Esta determinación estilística debería permitir entenderla de una manera más profunda, construyendo puentes entre sus características materiales y la manera en que es concebida. Presento ahora una interpretación sobre el espacio arquitectónico de la iglesia de Santiago en el periodo de su consolidación (1570-1610).

Dos historiadores de gran renombre, ambos españoles y estudiosos de la arquitectura neogranadina sentenciaron en distintos momentos que la Catedral de Tunja es un templo gótico-mudéjar. Marco Dorta explicó que lo era “por sus desaparecidas techumbres de alfarje y unos arcos ajustados”⁸⁹, mientras que Santiago Sebastián lo reafirmó posteriormente diciendo que “en el templo Tunjano los soportes cilíndricos no mitigan la nota gótica”⁹⁰. Los dos reflejaban una visión del arte muy pragmática, basada en similitudes materiales y en una comprensión de los estilos funcionalista; para ellos, los arcos apuntalados sustentan la idea de este estilo, sin embargo, parecen desconocer su dimensión iconológica. Olvidan ambos que aún en el marco de la producción material existen debates ligados al pensamiento, a la teología y a la historia. Tomar en cuenta estos elementos implica que el estilo de construcción de la catedral puede ser entendido de una forma diferente, una que limita el concepto de estilo y aventura hipótesis sobre su significado.

⁸⁹ Dorta, Marco. *La arquitectura del renacimiento en Tunja*. Madrid : Gráficas Yagües, 1942

⁹⁰ Santiago Sebastián *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Corporación La Candelaria, Convenio Andres Bello. Bogotá, 2006.

Para el siglo XVI, la arquitectura española, de la cual es heredera la Iglesia de Tunja, pasaba por estos mismos debates. La forma en que fue concebida, por ejemplo, Santiago de Compostela cambió en varios momentos, retomando conceptos medievales o renacentistas, desechando unos y otros: la figura de la cruz Latina como fundamento del gótico se iba deformando con la construcción de diversas capillas laterales, las columnas de soporte parecían cada día más asemejarse a los estilos renacentistas provenientes de Italia, entre otras cosas. Estas modificaciones no fueron tomadas con simpleza en Tunja, donde los archivos reflejan la necesidad de hacer diversos cambios a la estructura, a la ornamentación y a la iconografía.

Si partimos de que los estilos no son productos del eclecticismo creativo sino elecciones conscientes, podemos interpretar las razones que llevaron a los implicados en la construcción de la Catedral a concebirla de esta manera, a transformarla según su experiencia e intuición. El Gótico-Isabelino no es, en este sentido, el producto de la creatividad visual de los artistas sino la puesta en escena de toda una experiencia religiosa que se transforma continuamente y que se manifiesta en los cambios materiales del edificio religioso.

Vamos por partes. La estructura arquitectónica de la Iglesia de Tunja que la define como Gótico-Isabelina se compone de dos elementos: los arcos apuntalados o de “punto subido”, y las techumbres Mudéjares. Adicionalmente, la disposición espacial de las naves y el Coro le dan también sustento. La conformación del espacio que se origina de estos últimos elementos responde al estilo mencionado, y este a su vez debería, eventualmente, responder a una concepción simbólica del edificio. Sin embargo, Juan de Castellanos y Juan de Leguizamón, promotores de su obra, la fueron modificando según consta en los documentos de construcción. La iglesia pasó de una nave central, siguiendo el modelo simple y rudimentario de la arquitectura colonial temprana, a un edificio de tres naves. Esto se debió además a la necesidad de incluir las capillas de la Hermandad del Clero, la de Los Mancipes, La sacristía y posteriormente la capilla de Dominguez Camargo.

El primer cambio, y quizá el más importante, responde al ensanchamiento de la iglesia de una nave a tres naves. Juan de Castellanos elevaba una petición el 13 de Junio de 1565 para que se proveyera “lo necesario para el corte de las maderas que fuere menester para cubrir dicha iglesia”, es decir, para cubrir los techos que había dejado la ampliación, seguramente

realizada antes de esta fecha pero posteriormente a 1561, momento en que Castellanos elevaba la petición. En documentos posteriores, las referencias a los cambios en la iglesia se hacen utilizando razones generales: “necesidad de ornamentos”, “falta de menesteres de dicha Yglesia”, entre otros. Así, el cambio a tres naves no pareciera reflejar una intención espiritual en el cambio.



Ilustración 10. Estructura de las naves: arcos apuntalados

Sin embargo, si a éste se le suman otros cambios en la estructura, podemos inferir que hay un conocimiento holístico de la arquitectura española, y la posibilidad de hacer la planta de tres naves entra en conjugación con este conocimiento. En efecto, el Gótico-Isabelino origina el concepto de la cruz latina como eje y estructura espacial, que sin duda corresponde con el afán espiritual de la Edad Media, por el cual la presencia de lo divino debía estar mediada por aquellos objetos de culto y adoración. No hay forma más divina que la cruz, y no hay mejor manera de acceder a eso divino sino a través de su presencia en la tierra. No obstante, la cruz latina no tuvo su más perfecta expresión en la Catedral de Tunja. Las constantes adiciones que se hacían al edificio iban deformando este ideal en beneficio de un desorden más próximo al Barroco, que por supuesto guardaría intrínsecamente otras características. Poner fin a la cruz significó para el espacio simbólico una afrenta ya que eliminaba la posibilidad de unidad en el espacio.



Ilustración 11. Nave Central y Presbiterio de la Catedral.

Un segundo cambio, estrechamente ligado al primer ensanchamiento del edificio, permitió la ampliación de la capilla mayor y por derivación del Altar Mayor. Esto permitió que adquiriera una forma más cercana al Gótico en tanto abría un espacio alrededor que debería ofrecer algún tipo de iluminación, lo que no ocurrió si no hasta por lo menos dos siglos después. Juan de Castellanos promovió este cambio, y lo advertía así en una carta enviada al presidente de la Audiencia de Santa Fe, Andrés Díaz Venero de Leyva, donde requería fondos para los detalles decorativos en las techumbres, así como para la ampliación de la capilla mayor, pues resultaba “pequeña y oscura” por lo que recomendaba “agrandarla treinta pies al fondo para conseguir más luz”⁹¹. Como se puede apreciar en la imagen el resultado es muy llamativo en la medida en que genera un espacio muy semejante al de catedrales Europeas de la Baja Edad Media ya que este se percibe como un cuarto diferenciado del resto del edificio pues dos arcos de medio punto se disponen allí a modo de guardianes de este; además está elevado como es preciso en la arquitectura religiosa.

Hasta aquí, pareciera que el espacio se ha configurado siguiendo los lineamientos góticos, lo que en principio supondría una comprensión muy particular de este. En efecto, el gótico se debe entender en los términos de la teología escolástica y su comprensión de lo divino. Victor

⁹¹ Op.Cit., Monastoque Valero. P 45

Nieto Alcaide ha descrito al conjunto de las catedrales como *Microuniversos Celestes*, es decir, lugares semejantes, sino iguales, al cielo mismo. No se trataba de una puesta en escena, dramática o literaria, sino una presencia material de Dios en la tierra. La cruz como forma perfecta y la disposición del coro parecen reflejar esta idea con algún grado de imperfección. Aun cuando no haya podido ser efectiva la transformación de la iglesia en los términos que pedía Castellanos, su intención se pudo materializar de una forma más o menos completa, al menos hasta que otras manos entraron en acción.

Ahora bien, los dos cambios mencionados requirieron de formas materiales más específicas. En este punto es cuando emergen los arcos apuntados y las techumbres Mudéjares, característicos de la catedral, como fundamentos del espacio y del estilo Gótico-Isabelino. En efecto, solo a través de los arcos apuntados fue posible configurar un espacio que generara esa sensación de “microcosmos celeste”. La concepción Escolástica que pretendía conocer lo divino a través de la razón tiene en los arcos apuntados su expresión más inmediata, y esto sobre todo por su funcionalidad. Las techumbres mudéjares, con sus complejas formas geométricas, pudieron adaptarse en gran medida a esta concepción aún a pesar de provenir de un contexto tan diferente.

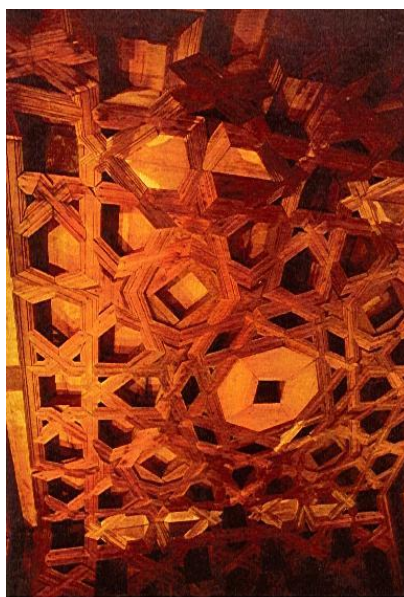


Ilustración 12. Techumbres mudéjares. Presbiterio.

Los arcos apuntados fueron en principio funcionales para cumplir con los dos objetivos del Gótico: la verticalidad y la iluminación. Su estructura permitía que, en tanto ejercía más

presión hacia abajo que hacia los lados, como ocurría en los arcos de medio punto, sus columnas laterales fueran mucho más altas permitiendo sostener paredes mucho más altas. Sin embargo, la presión que ejercía hacia abajo debilitaba las columnas, impidiendo superar una cierta altura. Para superar este problema, los arquitectos medievales implementaron la figura del arbotante: un medio arco que se colocaba afuera de la estructura del edificio para sostener esa presión que debilitaba las columnas del arco apuntado⁹². La verticalidad y altura que lograban estos elementos permitió la construcción de grandes vidrieras que se coloreaban y por los cuales la luz del sol entraba en el espacio de una forma casi irreal. Todos estos elementos se sostuvieron en la teología escolástica y en su objetivo de unir razón y fe, o más bien, de buscar lo divino a través de la razón. No había en este sentido manifestación más pura de la razón que los grandes avances arquitectónicos que se ponían al servicio del entendimiento de la Fe. Georges Duby lo describía así: “El Universo ya no es un conjunto de signos en el que se pierde lo imaginario; adopta una figura lógica que la catedral tiene que restituir colocando en un sitio a todas las criaturas visibles. A partir de entonces es el geómetra, por medio de la ciencia deductiva de las matemáticas, quien debe transponer en lo concreto, encarnar en la piedra lo fantástico aéreo de la Jerusalén Celeste”⁹³. El arquitecto o geómetra es quien adquiere la labor de encarnar este ideal en la catedral.

Sin embargo, estos elementos constructivos no podían ser dispuestos de una manera tácita al interior de la catedral. De alguna manera, el arbotante era el resultado de una necesidad pragmática que debía resolver un problema que ocurre solo en las leyes del mundo terrenal, razón por la cual fue sacado simbólicamente del espacio interior de la catedral. Los arcos apuntados aparecen adentro, pero fueron prácticamente opacados por las vidrieras que eran el elemento dominante en el interior de una iglesia. Nieto Alcaide se ha referido a este fenómeno en estos términos: “El sistema arquitectónico Gótico juega un papel prioritario la tensión entre la materialidad de los elementos constructivos que la integran y el artificio que se inventa para lograr el efecto de *Ingravidez*.”⁹⁴ Así, los arcos deben ser sobre todo

⁹² Schmidlin, Clemens y Caroline Eva Gerner. *El Gótico (Art pocket)*. Editorial Tandem Verlag GmbH. 2008. P.25

⁹³ Georges Duby. P 120.

⁹⁴ Nieto Alcaide, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual. (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Ediciones Catedra. Madrid, 1978. P 102

funcionales para crear la expectativa del Gótico y generar lo que el mismo autor llama “la ficción de un espacio sagrado”.

A pesar de la existencia de arcos apuntalados en la catedral de Tunja, concluir que ellos automáticamente configuran este espacio sagrado no parece muy factible. Más bien, estos parecen disponerse como simples objetos estéticos, carentes de capacidad de transformación del espacio arquitectónico. Por supuesto, esto es evidente si se piensa que no existen en la catedral grandes ventanales o un espacio conjunto muy diferente al que podría hallarse en la arquitectura barroca posterior. A esto se le suma que las columnas que sostienen los arcos no corresponden que el estilo, sino que más bien reflejan una visión manierista de la arquitectura. Su iconografía parece remitirnos al renacimiento y a la búsqueda por los elementos clásicos, de los que Juan de Castellanos fue un gran lector y fanático. De la misma manera, la iglesia no se sostiene por arbotantes externos, ni su verticalidad alcanza en ninguna forma las dimensiones de las iglesias europeas. De esto no se puede concluir otra cosa que la incapacidad del concepto formal de Gótico-Isabelino para explicar una comprensión más profunda de la luz.

A pesar de lo anterior, un elemento arquitectónico destaca por ser diferente en este sentido: el arco toral. Este fue construido por Melchor Hernández siguiendo el estilo gótico a pesar de que fue intentado cambiar por el mismo Castellanos. Según los documentos de la construcción, ni a él ni al Cabildo les gustaba este arco pues, en sus palabras, “es muy baxo, muy impropio y defectuoso... por estar muy ahogado y ser de hechura de punto subido, orden muy antigua, tosca y no usada”⁹⁵; Castellanos proponía que se hiciese, en cambio, “más alto de medio punto”. Sus palabras nos ponen en un escenario un poco diferente al anterior. Por una parte, los arcos que separan las naves de la iglesia no son nombrados en estos documentos, como si su disposición fuese más oportuna que haberla puesto en el arco toral. Por otra parte, que Castellanos destaque que el “punto subido” (apuntalado) sea muy bajo es muy llamativo. El arco toral señala la entrada al presbiterio y al altar mayor, donde debería permanecer el retablo mayor y las reliquias de mayor culto de la iglesia y por tanto ser la entrada al espacio “más” sagrado de ella. En la concepción gótica del espacio, este debía

⁹⁵ AGN. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. SC 26. Folio 682

crear un efecto de ingravidez, una puesta en escena que separase categóricamente al mundo terrenal del divino, lo que no parece muy evidente en la catedral de Tunja.

El arco toral nos permite identificar una intención tal vez diferente a la del resto de la iglesia: el gótico debe ser utilizado como referencia al pasado, pero no debe comprometer al espacio divino que hay en la catedral. Resulta paradójico entender la continuación de esta idea de espacio separándola de los componentes arquitectónicos que le dieron forma durante la baja Edad Media. El arco apuntalado debe ser aquí eliminado para darle continuación a un ideal de espacio que generase ese efecto de ingravidez, que para el ideal de Castellanos debía ser elevado y amplio. Esto último podemos entenderlo ahora desde otro componente de la catedral, uno que hace parte de un estilo posterior, uno más contemporáneo a la iglesia: los mocárabes.

En documentos de la construcción se manifiesta que “era necesario que se hiciesen cuatro cimbras de madera con sus péndolas en todo el testero encima del arco toral, y no de mojinetes conforme a las condiciones anteriores”⁹⁶. Conocemos, según investigaciones de Jorge Monastoque Valero, que los contratos de esta ampliación fueron entregados a Domingo Abril luego de un pleito con el carpintero Bartolomé Moya⁹⁷. Aunque Abril murió antes de entregar su obra, el resultado se preserva hoy gracias a las restauraciones realizadas por Carlos Arbeláez Camacho. En ella podemos constatar las dimensiones de estos objetos dorados, así como las techumbres que lo sostienen.

Para entender los mocárabes, los cuales se pueden apreciar en la imagen como cuatro grandes figuras doradas que se sostienen en una estructura geométrica de madera, se requiere de una comprensión que desligue el espacio de la luz traslucida del gótico. En la catedral podría entenderse que la falta de grandes ventanales obedece al estilo renacentista, aquel en que la luz es colocada en ventanas superiores, ya no traslucidas ni coloreadas, con el propósito de dejar la luz del sol, algo impensable en el espacio figurado del gótico. En efecto, la iglesia posee solo cuatro ventanas en las tres naves centrales: una para cada nave lateral y otras dos en sus paredes laterales, todas alcanzando el techo y permitiendo una iluminación funcional.

⁹⁶ AGN. Sección Colonia. Fondo Fábrica de Iglesias. SC 26. Folio 684

⁹⁷ Op. Cit. Monastoque Valero. P. 75

En este sentido, la luz no adquiere las propiedades del espacio gótico y más bien parece dirigirse a la funcionalidad renacentista.

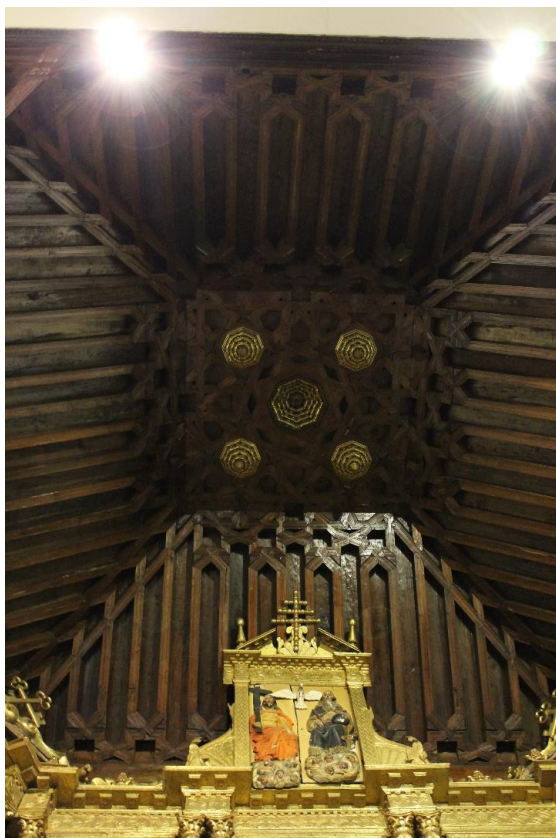


Ilustración 13. Mocárabes en el altar mayor.

Las características de esos mocárabes nos remiten a la imaginación y mentalidad árabe, la misma que dio origen a las techumbres de la catedral. Según Santiago Sebastián, estos elementos “responden a valores intrínsecos de la arquitectura, es decir, a la concepción hispanomusulmana del espacio y del volumen”, y con esto se refiere a la intención de “crear la impresión de que el espacio se entiende de forma geométrica, organizada, y además dando la impresión de un ascenso permanente”.⁹⁸ Este ascenso se refleja sobre todo en los tejidos de nudos y formas geométricas que se realizan en madera. Adicionalmente, Los mocárabes parecen representar un halo de luz, que solo puede ser entendida desde la concepción del espacio gótico.

⁹⁸ Santiago Sebastián. 191

Aquí introducimos otro elemento del gótico: la utilización del oro como elemento cuyas propiedades reflejan la luz de lo divino. En las primeras catedrales de la baja Edad Media, la suntuosidad y la ornamentación eran primordiales ya que manifestaban una característica esencial de lo divino, es decir, la creencia de que el mundo celestial debía estar compuesto de estos mismos elementos. El valor de las joyas y metales superaba la dimensión material y de intercambio que tenía en la época pues estos se percibían más como elementos de belleza divina. Esto se explica sobre todo en la física de los objetos creada por teólogos escolásticos como Roger Bacon en donde se creaban jerarquías donde cada metal poseía características propias que lo hacían reflector de la luz divina⁹⁹. Georges Duby reconstruyó esta concepción de una manera ficcional: “Quienquiera que seas, si pretendes rendir honor a estas puertas no admires el oro ni el gasto, sino el trabajo y el arte. La obra noble brilla, pero brilla con nobleza; que sirva para iluminar los espíritus y los conduzca por medio de las luces verdaderas a la verdadera luz, de la cual Cristo es verdadera puerta”¹⁰⁰. Los mocárabes deben aquí asemejarse al oro, no por su valor comercial, ni siquiera por sus propiedades físicas, sino por su valor simbólico.

Los mocárabes sirven entonces como luz divina, permiten crear ese espacio de ingravidez y lo configuran de tal manera que se pueda diferenciar del conjunto de la iglesia. Ellos ofrecen al altar y al presbiterio la forma y esencia que estaba ya implícita en los fundamentos del gótico: la luz y la verticalidad. Aunque lo árabe no hizo jamás parte del gótico, y solo se vino a integrar al universo arquitectónico del gótico en la España de los Reyes Católicos, se supo integrar de una manera coherente y, en últimas, fue la única posibilidad que tuvo la Edad Media y su concepción del espacio de sobrevivir al renacimiento y a una mentalidad diferente frente a lo divino. No había en este sentido mayor fuente de razón que la geometría árabe; ella se convirtió en el vehículo para sostener el ideal medieval de la escolástica.

Tenemos entonces un espacio en Tunja que se configura en dos sentidos. El primero de ellos responde a la estructura de la catedral, a sus naves centrales y a su imperfecta forma de cruz. Este último, por el uso de arcos apuntalados refiere al gótico-isabelino, aunque este no permite una configuración efectiva del espacio en los términos que se planteó durante la edad

⁹⁹ Cresta, Gerald. “Luz, iluminación y verdad en el De tripilici via de San Buenaventura”. En *Acta Scientiarum*. Vol 34, No 1. 2012. Pp 19-27

¹⁰⁰ Georges Duby Op.Cit., P 110.

media. En el segundo sentido, tenemos el espacio del presbiterio que se configura siguiendo estos principios, generando un sentido de ingravidez y sosteniéndose en los principios de luz y verticalidad a través de la geometría mudéjar y de los mocárabes. Comprender el espacio de la iglesia de Santiago resulta entonces una tarea difícil y pone de manifiesto la incapacidad de este de ser una unidad con sentido concreto.



Ilustración 14. Retablo, arco Toral y cúpula

Entender la luz en este escenario resulta complicado por las enormes variaciones en que puede entenderse de acuerdo con uno u otro estilo. El tiempo histórico en el que se ubica la construcción de la catedral pareciera darnos a entender su pertenencia al gótico-isabelino español, pero sus fundamentos parecen revertir esta idea. En un escenario donde la luz es natural, donde no crea un espacio irreal que separa el afuera del adentro, nos aproxima al ideal del renacimiento. Esta luz natural refleja toda una comprensión de la naturaleza que empieza a tomar fuerza en sectores distintos a los eclesiásticos, cobijado por el proceso de secularización, el surgimiento de los mecenazgos y el fortalecimiento de los reinos en la Europa moderna¹⁰¹. El espacio que genera esta luz natural se le conoce como *espacio humanista*, en palabras de Nieto Alcaide y se define así: “La atención por la representación de la realidad, con acuerdo con un sistema normativo y regular, determinó una valoración de

¹⁰¹ E. Martínez, Et al. *Atlas histórico: Edad Moderna*. Editorial Alhambra. Madrid, 1988. P 13-23

la luz natural como medio de articular una idea del espacio, el volumen y la corporeidad de los objetos” así, “el espacio se articula ahora abandonando la ficción de *caja cerrada* y se convierte en un *escenario abierto*”¹⁰². El espacio formado en la iglesia de Santiago refleja esta concepción de la luz y el espacio, aunque su intención estética se dirija al gótico-isabelino.

Por otra parte, tenemos un presbiterio que parece configurarse según el ideal de espacio y luz del gótico escolástico: irreal, diferenciado, divino por presencia y no por representación. Las peticiones de Castellanos y del Cabildo de Tunja reflejan su intención de conformarlo así a pesar de la paradoja que supone eliminar el arco apuntado como vehículo de acceso a esa divinidad. El arco toral gótico sobrevivió, imposibilitando crear ese espacio, aunque los mocárabes dispuestos en el altar mayor sirvieron aún para sostener esta necesidad. Diferenciar el altar mayor del resto de la iglesia, aún eliminando el estilo gótico nos demuestra la capacidad racional que tenían los hombres de Tunja para identificar esos elementos que hoy nos parecen tan inconscientes, eliminando así una visión ecléctica de la historia donde el azar y el pragmatismo doblegan el espíritu religioso de los hombres de esta ciudad.

2.5 Entre la unidad y la dispersión de la luz

El primero de los epígrafes de este capítulo fue dedicado a aportar algunos elementos teóricos que justificasen la relación entre arte y pensamiento. Desarrollé los lineamientos teóricos de Erwin Panofsky, tan importantes para la historia del arte, y fundamentales para encontrar puentes de análisis en este trabajo. Afirmando ahora la necesidad de citar a Panofsky por ser el primero en establecer una relación entre teología y arte. Muchos desde entonces han analizado la arquitectura y el arte y han ofrecido interpretaciones de una época, pero fue Panofsky quien encontró la relación más clara con todo un corpus teórico, filosófico, construido por los pensadores en la Edad Media.

Las ideas que desarrollé en el texto en relación con el Gótico, el Renacimiento y el Manierismo son diversas, pero encuentran su punto de encuentro en el fenómeno de la luz. En cada uno, la aproximación a esta ha sido diferente y evoca distintos procesos, tanto en

¹⁰² Ibid.. p 85

términos técnicos como perceptivos. La luz puede ser hecha recurso retórico para dar cuenta de una actitud frente a la realidad o puede ser enteramente opacada y de esa manera ser una metáfora del encerramiento. De la misma manera, como en el Gótico, la luz puede ser simplemente representada, puesta allí como herramienta o recurso para retratar la idea de lo divino.

En la obra de Angelino Medoro, la luz es fundamentalmente como recurso retórico, es decir que adquiere un sentido cuando es utilizada de manera consciente, haciéndose grande o pequeña, ocultando aspectos o resaltando otros. Allí la luz juega en un campo binario de características simbólicas: cuando se pinta es ejercicio de posibilidades, positividad, afirmación, divinidad. Cuando la oscuridad se pinta de negro, la evocación es su contrario: negatividad, imposibilidad, negación, herejía, maldad. En Medoro, la reflexión nos ha llevado a considerar que su expresión grandilocuente afirma un pensamiento optimista, una necesidad de hacer grande la luz que emana del ángel profético y en general de la escena.

La obra de Juan Bautista Vásquez, de corte medievalista en tanto que usa la luz para representar lo ideal, valiéndose de la razón teológica para dar cuenta de lo metafísico, se sitúa en un paso previo a la obra de Medoro. Estilísticamente podríamos incluso situarla en el Gótico, aunque el suyo es uno de características muy españolas, con peculiaridades quizá árabes. Dentro de la catedral, ese Gótico evoca el pensamiento de una iglesia replegada, ensimismada. En efecto, no es posible pensar de otra manera cuando suponemos que es una obra traída de una España que aún no ha conocido el choque con el mundo indígena, o que al menos no ha comenzado a vivir eso que Serge Gruzinski llamaba la guerra de las imágenes¹⁰³.

En un tercer momento tenemos la obra de Bartolomé Carrión. Sin duda una de las grandes piezas de arte de la catedral de Santiago, refleja un punto medio entre ambos estilos, y quizá en el pensamiento. Carrión, como he buscado explicar atrás, niega el paso de la luz que era tan propio del Gótico, y en cambio exterioriza esa idea de lo divino, aunque lo hace de una forma mucho más contemplativa. Aquí la luz se oculta, pero deja ver, en cambio, aquello que solo podía ser representado en el templo. Lo divino ha dejado de ser ideal para ser parte de

¹⁰³ Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.

lo real. Un visitante de la catedral, comenzando el siglo XVII, podrá sentir que la Virgen está allí al pasar, que no es solo un símbolo, sino que podrá contemplarla con sus propios sentidos; éste es ya un individuo que dialoga con la obra, tal como ocurre en el Renacimiento.

En un cuarto, y último, momento desarrollé la concepción del espacio a través de dos estilos: el renacimiento y el gótico. Ambos estilos me permitieron entender un espacio que dentro de la catedral se concibe de múltiples formas, se desarrolla bajo distintas concepciones que se manifiestan en los contratos de las obras, y retrata un mundo que está transitando entre el medioevo y la modernidad, si entendemos que esta última da origen al renacimiento. Cuando se considera la posibilidad de que la iglesia se hubiese construido bajo el hito simbólico del gótico debería entenderse que las obras expuestas anteriormente deberían existir en función de ese espacio iluminado que define su estilo, pero nos encontramos con una intención inicial de este tipo y muchas modificaciones que rompen esto, dejándonos más bien en las puertas de un renacimiento que rescata a la naturaleza y elimina toda posibilidad de comprender a la iglesia como un edificio que debe ser adorado como una reliquia.

Cuando reflexionamos sobre de los estilos artísticos presentes en la catedral de Tunja, distintos patrones y visiones emergen. Resulta inoportuno considerar que la visión de hombres como Castellanos haya tenido en cuenta todos estos elementos que hoy conocemos gracias a una comprensión alejada de la realidad de aquella época. Más bien, considero necesario atar este último análisis a la categoría de mentalidad, en el sentido que le dieron los Annales franceses. Esta última visión nos permitiría entender que la luz como concepto de la teología cristiana se transmite a través del arte y la arquitectura, pero además que las distintas formas que esta ha adquirido durante la edad media o durante el renacimiento, transitan en el inconsciente colectivo de los hombres que habitaron la fundada ciudad de Tunja.

Hasta aquí puedo concluir que las diversidades de estilos permiten un acercamiento a los cambios iconográficos y con estos a la diversidad en la concepción ideal de la luz. Estos cambios nos dejan más preguntas que respuestas. Ellas me dirigen ahora a la realidad de Tunja, a los elementos que permiten entender el uso y las representaciones que se hacen de la luz a partir de una realidad particular dada. La política, la economía y los procesos de evangelización son aspectos que quiero desarrollar en el capítulo siguiente para entender si

la luz puede ser representación de estos procesos, si se comprende a partir de ellos, o si arroja luces para entender el pensamiento de aquellos quienes concibieron a la Catedral de Santiago de Tunja.

3. La iglesia como unidad de sentido

La luz que caracteriza a la iglesia de Santiago el Mayor es, como hemos visto en el capítulo anterior, diversa y dinámica. Su interior está cargado de imágenes diferentes que ponen de manifiesto múltiples significados; algunas de ellas de manera conjunta dan cuenta de la variedad iconográfica de la luz, otras tantas reniegan de esta idea. La diversidad ocurre, sin embargo, al observar la iglesia como un espacio donde se ubican distintas obras con significados particulares o diferentes. Para comprender que una iglesia es un conjunto unificado, o al menos un edificio al que se le percibe de una manera particular en un tiempo específico, resulta necesario estudiar sus características como edificio, como templo, como catedral en el contexto de la Tunja colonial. Esto último supone dos elementos: el espacio urbano y la iglesia como construcción simbólica.

3.1 La iglesia en la traza Urbana

Como toda ciudad hispanoamericana, Tunja también se estableció bajo los parámetros de organización de las ciudades españolas, es decir, en el esquema de trazado en damero, propio de los nuevos valores renacentistas que para 1539, momento de fundación de la ciudad, persistía con mayor fuerza que nunca. En estos años, Santo Domingo, Santa Marta y Cuzco ya habían seguido este patrón de construcción¹⁰⁴. Precisamente, siguiendo el ejemplo de Nicolás de Ovando en Santo Domingo, la ciudad fue construida de esta manera. Este modelo consistía básicamente en la construcción organizada de la ciudad a partir de la disposición de sus casas y calles en ángulos rectos, formando rectángulos o cuadrados y dejando espacios racionalmente colocados que dieran sensación de orden visual, y que en la mentalidad colonial permitieron la consolidación de un orden social, organizando jerarquías, roles, estratificaciones.

¹⁰⁴ Nicolini, Alberto. "La Ciudad hispanoamericana, medieval, renacentista y americana. En *Atrio 10/11*. Universidad de Tucumán. Argentina.

Gonzalo Suarez Rendón arribó al sitio de emplazamiento hacia 1539, en lo que se reconocería entonces como el cercado de Quemuenchatocha, penúltimo Zaque de Hunza y heredero del cacicazgo. Luego de una rápida conquista en la que el Zaque tomó una actitud pacífica, otorgando a los conquistadores oro y otros bienes, Suarez Rendón arribó al sitio, y protegiendo el territorio de Quemuenchatocha fundó la ciudad de Tunja. En las crónicas de Fray Pedro Simón, Franciscano que arribó al Nuevo Reino de Granada en 1604, describe como característica de la ciudad “que fue fundada en el lugar del asentamiento del cacique principal por estar en medio de la provincia” y agrega que “los más de sus pobladores [...] fueron gente noble como se hecha de ver en sus descendientes que viven hoy. Son los hombres y mujeres de buen cuerpo y parecer, y en común todos de buenos ingenios por letras y lo demás” y que tenía “buenos edificios de piedra, tapias por haberse hallado para ello tierra muy a propósito”¹⁰⁵. La alusión de Fray Pedro Simón al emplazamiento demuestra una actitud del conquistador Gonzalo Suarez a establecer un punto estratégico como enclave de la ciudad. Además de estratégico, el relato del religioso da cuenta de una sociedad cuya locación influye en la composición noble de la ciudad en función de las construcciones. Se comprende entonces que existe una relación entre el espacio y la gente, y que esta se entiende en la mentalidad colonial como una unidad de sentido. La conciencia de ciudad supone precisamente una unificación de la conciencia del espacio. Pertenecer a una ciudad significa en este sentido la totalidad de la vida enmarcada y determinada por ella. Esto no ocurre solamente de forma enunciativa, sino que las características del emplazamiento de la ciudad permean esa conciencia unitaria del espacio. Esto es particular e interesante en Tunja y ayuda a comprender el papel de la catedral.

¹⁰⁵ Fray Pedro Simón. *Noticias historiales de la conquista de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. Tomo IV.



Ilustración 15. Plano de la ciudad Tunja, 1623.

Precisamente, cuatro años después de la fundación de Tunja, en el momento de planeación urbanística de la ciudad, el capitán Suárez Rendón presidía el grupo que daría forma a la ciudad. Según actas del Cabildo, el conquistador señalaba los espacios que debían ocupar las casas de los avecindados, el espacio de los “solares” así como la forma, cuadriculada por supuesto, según la cual debía orientarse la ciudad. Afirmaba también que debía dedicarse un espacio para mantener a los caballos y otros animales que fuesen propiedad de los avecindados y dedicaba otro a una posible ampliación de la ciudad¹⁰⁶. Sin duda, la mentalidad del capitán Gonzalo Suárez era pragmática, quizá ligada a su aprendizaje en tierras Ibéricas o a su condición de conquistador que lo impulsaba a tomar tales medidas.

Esa mentalidad conquistadora fue tomada como justificación para interpretaciones sobre la fundación de la ciudad, que aún hoy explican la razón de su construcción. Como ha descrito Weisner Gracia, el propio Gonzalo Jiménez de Quesada inventó una cartografía de apropiación del espacio conquistado, mediante la producción de una toponimia de ocupación del territorio geográfico y humano, cuyos descriptores topográficos se establecieron con base a lo que había visto la hueste durante la exploración del territorio y el control militar de la

¹⁰⁶ Rojas, Ulises. *Corregidores y justicias Mayores de Tunja*. Imp. Departamental de Boyacá. 1962. P 21

población nativa”¹⁰⁷, Suarez Rendón, quien era subordinado de Jiménez de Quesada, compartía la misma visión de conquistador. Así se anotaba en documentos fechados en 1539 su visión del territorio adquirido:

“desde donde se acaba el valle del espiritu sancto de ques señor soncata y co/[mien]ça el valle de la trompeta de que es señor turmequé e por lo largo has/ta el valle de onzaga y suata ques lo post[er]ior de lo descubierto e por el pa/raje de suagamoso e rededores del e por la travesía de todo lo des/cubierto de aquellas p[ar]tes de suagamoso hasta el pueblo de hondo e de tinjaca e/ su paraje que es tanbiem saquenicipa entrando en estas travesías el pueblo/ de samidoco señor de las piedras con todos los casyques e señores questan en aquella/ [co]marca de las piedras como son humequyra y tensucha y el valle de san juo[an] y hu/[be]yta y el valle de mursia e hucabuco señor del valle del zipa chiquyto con/[ten]yda la otra tierra e señores que estan dentro en esta dicha provincia de tunja todos/los quales dichos terminos dixo señalaba e señaló conforme A las dichas probisio/nes en que el dicho señor tenyente las tiene señaladas”¹⁰⁸

En efecto, allí planteó divisiones necesarias haciendo referencia a esos lugares que como conquistador había visto, creando un espacio imaginado que para el momento del acto mismo de fundar todavía era una ilusión, un papel o documento que iría teniendo forma a la par que el establecimiento político y militar del imperio se iba fortaleciendo.

Casi en la totalidad de Hispanoamérica, la ciudad se hizo siguiendo los modelos básicos de este espacio cuadriculado que, aunque no fuese del todo práctico es preservado en la mentalidad de estos hombres como un fundamento estratégico de orden militar. Ello queda demostrado, por ejemplo, en actas de cabildo de 1566, donde el corregidor de la ciudad Gregorio Suarez de Deza emprende varias empresas conquistadoras desde Tunja: la pacificación de Indios en el Caribe, y más adelante a la búsqueda del Dorado: “Vuelto a Tunja después de esta larga campaña, levantó gente para ir a la conquista del Dorado a tiempo en que estaban en guerra las provincias de Guatavita, Suta y Simijaca...”¹⁰⁹ Desde allí, y teniendo un cargo con relativa importancia en la ciudad, emprendió diversas luchas. Así pues, durante casi todo el siglo XVI la ciudad parece ser construida en función de esta mentalidad pragmática y renacentista.

¹⁰⁷ Weisner Gracia, Luis Eduardo. *Ciudad y poder en la provincia de Tunja. Siglos XVI y XVII*. (Tesis doctoral). Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, 2012.

¹⁰⁸ Ibid. P 16

¹⁰⁹ Op.Cit. Ulises Rojas. P 85

Para el caso Santaferense, Germán Mejía ha descrito a la ciudad como un lugar de frontera, es decir, un paraje desde donde se podía emprender la conquista. Así, retomando las acciones de distintos corregidores de Tunja, es posible afirmar que la ciudad debía servir de apertura al mundo conquistado o por conquistar, desde allí estratégicamente consolidar un territorio, ya fuese como sitio de abasto de alimentos y ropaje a los hombres que emprendían la gesta conquistadora, o ya fuese ofreciendo protección a los conquistadores que, precisamente, iban convirtiéndose en vecinos de la ciudad, ilustres y nobles conquistadores. Desde allí, además, estos nuevos avecindados ejercían control sobre sus encomiendas, emprendían la conquista o “pacificación” de los pueblos indígenas que se resistían a doblegarse frente a estos hombres, o incluso soñaban con la búsqueda del Dorado, del cual constan muchos documentos que incluyen a Tunja como lugar de inicio.

Como toda ciudad fundada, y siguiendo el ritual conquistador, en su emplazamiento debía ser también posicionado el símbolo del cristianismo, lo que era además una necesidad vital en la conformación de las ciudades hispanoamericanas. Esto ocurría no solo en el ritual, en la utilización de la cruz en el mismo, sino en la construcción de una iglesia en el centro, en la plaza central. Así, esta plaza debía ser el espacio donde confluyeran los dos poderes que daban fundamento a la ciudad: La religión y la política. Así fue que, en el acta de fundación, se hizo advocación a la Iglesia Mayor, luego se hincaron una picota y un palo alto en la mitad de la plaza y una horca¹¹⁰ como sinónimo del deber de cumplimiento de lo mandado por el rey de España. incluso, de antemano debía decidirse la advocación de este templo; en la ciudad se quiso dedicar a la virgen de Guadalupe, según constaba en el acta de fundación: “La advocación de la Iglesia Mayor de esta dicha cibdad do se ha de celebrar el Cuerpo Divino sea de Nuestra Señora de Guadalupe”¹¹¹ que sin duda tenía un valor simbólico en la fundación.

Y así, en la misma acta de fundación se eligió al Cabildo, compuesto por 8 corregidores, la mayoría provenientes de la expedición de Jiménez de Quesada, y luego del establecimiento de otros lineamientos, se juró “por Dios y por Santa María y por las palabras de los Santos

¹¹⁰ Archivo General de la Nación. *Documentos que hicieron un país*. Editorial Presidencia de la República. Santafé de Bogotá, 1997. Acta de fundación de la ciudad de Tunja

¹¹¹ Ibid. P 104

Evangelios e por la señal de la cruz en que corporalmente pusieron sus manos derechas”¹¹². Fue entregado a estos hombres las “Varas! Que debían portar como símbolo de autoridad y poder, de parte del capitán y Justicia Mayor, y así habría de ser “por siempre jamás”, como solía escribirse en las actas del Cabildo. Así, la escenificación ceremonial y la ritualidad quedaba saldada; se había unido el poder político con el poder divino, y los hombres que allí juraban daban origen a una ciudad consolidada en toda su potencialidad.

El debate sobre cómo entender las características de la ciudad sigue abierto. Algunos historiadores consideran necesario entenderla a través de la idea de una ciudad colonial, otros tantos como una formación urbana de características nuevas que se entrelazan con el mundo indígena que allí se había asentado, y otros más consideran que la República debería ser el concepto que más se ajusta a la naturaleza misma de esta ciudad hispanoamericana. Precisamente, el papel de una edificación religiosa en la plaza central y como parte de esta ciudad mueve los hilos del debate, ya que su existencia condiciona la naturaleza del poder de la evangelización. En realidad, para la conquista de Tunja, que ha estado ligada en distintos autores a una empresa pragmática, de enriquecimiento a toda costa, la existencia de una iglesia puede ser problemática.

Utilizo entonces la noción de República Cristiana para referirme a una comunidad perfecta, que debía sostenerse por ella misma, que en sus componentes debían existir todos los recursos económicos, políticos y espirituales, que sus habitantes requerían. Esto significaba la existencia de consejos, corregidores, mayordomos, magistrados, etc. Pero también la existencia de edificios religiosos, de curas y sacristanes, así como de conventos y monasterios para los misioneros. Esta noción de República, como ha descrito Wiesner Gracia, “equivalía a llevar una vida urbana bien arreglada y ordenada, basada en una vida en policía, conforme al bien común espiritual y temporal de la colectividad”¹¹³ Allí se condensan los elementos propios de Tunja, aún a pesar de que las características militares de ella sean ocasionalmente más importantes.

¹¹² Op.Cit., AGN. *Documentos que hicieron a un país*.

¹¹³ Wiesner Gracia, Luis Eduardo. “Tunja: Fundación hispánica siglos XVI y XVII”. En *Regiones, ciudades, empresarios y trabajadores en la historia de Colombia* (Javier Guerrero-Compilador). Colección Memorias de Historia. Vol 2. Tunja, 1995.

3.2 La primera advocación

El primer templo Mayor y su advocación a Nuestra Señora de Guadalupe ofrecen pistas para entender la renovada iglesia de Santiago en 1574. Teniendo en cuenta el carácter militar de la ciudad, su construcción a partir del orden racional y pragmático del renacimiento, y la construcción de la iglesia en la plaza central como representación del poder Divino, todo ello en el entendido de una ciudad que es República Cristiana, cabe preguntarse ahora por las características simbólicas de ese poder divino.

Efectivamente, el primer templo fue de advocación Mariana, a Nuestra Señora de Guadalupe. Según reclama Ernesto Porras Collantes, provenía de su aparición 8 años atrás en Tenochtitlan¹¹⁴ y de las noticias que hasta Tunja habían llegado. Sin embargo, la utilización de esta figura religiosa provenía de España. En el relato Ibérico, la virgen fue tallada por el apóstol San Lucas Evangelista, pasó a manos de los Bizantinos, antes de llegar a Sevilla durante el periodo Visigodo, en el 711. Allí fue depositada en una caja en el río Guadalupe, en las cercanías de lo que hoy se conoce como Castilla la Mancha y Extremadura. Permaneció oculta hasta el siglo XIII, cuando un campesino la encontró en la Provincia de Cáceres en el momento en que esta obraba el milagro de la resurrección en una vaca que era de su propiedad. Isabel la Católica hizo veneración de ella en el monasterio que fue consagrado para su preservación, y fue allí donde ofreció ayuda a Cristobal Colón para la exploración de Cipango. Pero, lo más importante para comprenderla tiene que ver con su utilización como estandarte en las guerras contra los Moros en España, así como en otras guerras en el Mediterráneo. En efecto, el monasterio donde residía la reliquia aportó recursos para la campaña de la reconquista de Granada en 1492, y ella misma fue portata como estandarte en 1571 en la batalla de Lepanto.

Así pues, las características de la virgen de Guadalupe como Santo español parecen tener una importancia mayor para el contexto de Tunja. A esta explicación se le suma una todavía más importante: otra de las figuras de veneración española que tuvieron una importancia fundamental en las guerras contra los Moros fue Santiago el Mayor, quien por supuesto fue la advocación que se le dio a la iglesia construida en 1574. Así pues, entender las

¹¹⁴Op. Cit., Porras Collantes. P 35

características de estos Santos puede arrojar elementos vitales para comprender el emplazamiento de la catedral en Tunja.

Tanto Santiago como las advocaciones Marianas tenían un papel protagónico en el contexto de la España del siglo XV y XVI. Su aparición no solo en estandartes de batallas sino en la iconografía catedralicia, o incluso en la iconografía que aparecía en libros y textos de la época, nos habla de una necesidad particular. Lucila Iglesias ha planteado que estas representaciones se utilizaban para reivindicar condiciones de hidalguía y limpieza de sangre, cuyo fundamento era la idea del “hombre como instrumento de la providencia”¹¹⁵ lo que además daba cuenta de una imbricación entre el cristianismo y la hispanidad, esta como naciente identidad del reino.

Entiendo que ambas figuras fueron ampliamente utilizadas en Hispanoamérica por la tradición española que venía del viejo continente. Sin embargo, las condiciones de aparición en uno u otro caso se explican siempre por las interpretaciones que los conquistadores o fundadores de las mismas tenían del espacio al que llegaban. Así pues, la llegada de Suarez Rendón a Tunja debe ser entendida en función de la situación actual del cacicazgo de Quemuenchatocha, o de lo que este mismo había visto en sus viajes hacia el norte.

3.3 El establecimiento y advocación de Santiago el Mayor

Cuando entendemos que la advocación primera del templo tuvo connotaciones militares, ligadas a la experiencia española de la reconquista de Granada y las luchas posteriores contra los musulmanes en el mediterráneo, podemos aventurar la posibilidad de que, en una ciudad ya conformada, con un crecimiento urbano acelerado, las implicaciones religiosas hayan aumentado considerablemente. Para entender en qué contexto se construía y advocaba la iglesia de Santiago el Mayor, valdría la pena situar algunos documentos que describen la vida religiosa de la Tunja de 1574.

Así pues, un año después de la construcción de la iglesia ya en funcionamiento, pero todavía no terminada, en 1574, el corregidor encargado Francisco de Cárdenas tomaba posesión de su cargo y en actas del mismo año se hacía referencia a las ceremonias realizadas en la iglesia

¹¹⁵ Iglesias, Lucila. “Santiago Matamoros y la construcción de la imagen del enemigo. El caso de una ejecutoria”. En *Avances*, 17 (2). FFyL, UBA. 2009. P 3

de Santiago: “Se llamaron al dicho cabildo los muy Reverendos Padres Juan de Castellanos, Vicario Beneficiado de la Santa Iglesia mayor desta ciudad y Juan de Cañadas, cura de la dicha iglesia... y curas que fueren desta ciudad perpetuamente para siempre jamás de que harán decir y dirán y oficiarán la dicha misa solemne el dicho día cantada...”¹¹⁶ Allí aparecía ya la figura de Juan de Castellanos, quien por su cargo como mayordomo habría de influir en la construcción de la iglesia. Este hecho comenzaba a dar forma al nuevo templo y daba inicio también a una ciudad mucho más religiosa, más festiva y sacra, si se puede poner en esos términos.

En los mismos documentos, el corregidor Cárdenas, a través del escribano Juan de Ruiz Cabeza de Vaca, sentenciaba que: “Que como es notorio en este ilustre cabildo y tiene noticias así por escrituras como por cursos de tiempos que todos e cualesquier gobernadores e generales e capitanes y otras personas que finan e pueblan cualesquier ciudades e cuanto quiera que la ganan en nombre de la Majestad Real y por virtud de sus poderes instituyen memoria perpetua con ceremonias y regocijos a honor y reverencia del Santo del día en que cae a tiempo que se funda puebla e conquista las ciudades y villas”¹¹⁷ En efecto, en 1575 parecía existir un aumento en el componente religioso de la ciudad, y en este sentido de las fiestas que giraban en torno al templo mayor.

Sin embargo, este último documento refleja un dato todavía más llamativo. Si bien la celebración del milagro de la Transfiguración, fiesta católica que ocurre el 6 de agosto, día de fundación de la ciudad, también se hace mención de la necesidad de realizar festividades según la forma en que se conquista el territorio: “...y se hacen otros muchos regocijos notables y señalados según e de la forma que se constituyen por los mayores y los que la pueblan...”¹¹⁸ La naturaleza de esta oración se presenta insuficiente para entender cuáles son esas formas en que fue realizada la conquista del territorio, al menos en la mente del corregidor Cárdenas. Sin embargo, conocemos que ya en 1569 el templo, por decreto, hacía devoción de Santiago el Mayor.

¹¹⁶ Op.Cit., Ulises Rojas. P 140

¹¹⁷ Ibid. P 141

¹¹⁸ Ibid. P 144

Lo anterior permite entender que la decisión de llamar a la Catedral de esta manera no obedeció únicamente al relato descrito por Ernesto Porras, según el cual “el nombre, de Guadalupe a Santiago, fue consecuencia de la varia suerte que acompañó al templo de Guadalupe de Extremadura, en su rivalidad con el de Santiago de Compostela, mediada por San Lorenzo del Escorial”¹¹⁹ Sino que más bien, la decisión obedeció a la conciencia del contexto Tunjano de aquel entonces.

Ahora bien, quiero puntualizar las características de la figura de Santiago el Mayor brevemente: En la tradición Judeocristiana, el apóstol acompañó a Jesús durante gran parte de su predicación, fue hermano de Juan, el más joven de los 12 discípulos. Luego de la muerte del mesías, viaja a través del Mediterráneo a predicar a las zonas más lejanas de Jerusalén, hasta llegar a la Hispania. Allí, según el relato medieval, cruza las columnas de hércules, donde se supone que se sitúa el fin del mundo, en la tradición Grecolatina. Siguió sus viajes por la costa ibérica, en la actual Portugal, donde dejó aparentemente a 7 discípulos, quienes continuaron el proceso de evangelización. El apóstol regresará a Jerusalén donde será condenado a muerte por Herodes Agripa I, convirtiéndose en otro mártir del cristianismo.

Luego de su muerte, dos de sus discípulos, Atanasio y Teodoro, llevaron su cuerpo a través del Mediterráneo en una mítica embarcación de piedra hasta Galicia donde sería enterrado en Iría Flavia. Allí, en el siglo IX, un ermitaño de nombre Pelagio encontró los restos del Santo. Informó oportunamente al obispo Teodomiro emprendió la labor de construir una iglesia que protegiera sus restos. La actual Santiago de Compostela se erigió en el mismo sitio, 300 años después, cuando la leyenda del apóstol había cobrado mayor fuerza.

Como he escrito anteriormente, Santiago fue venerado en el periodo de la reconquista española, fue puesto en los estandartes de guerra y a él se le ofrecían los Moros asesinados en la batalla. Tanto fue así que la figura de Santiago Matamoros, apelativo que adquirió su figura por las muertes de musulmanes, tomó mayor fuerza en el contexto de la reunificación de España y la expulsión de los Moros. Esta figura ha sido interpretada desde distintos puntos de vista, y ha ofrecido distintas características. Así, una de sus características significa la

¹¹⁹ Op.Cit., Porras Collantes. P 33

construcción de un enemigo que está inmerso en el espacio mismo del reino. Se reservaba entonces a los enemigos internos, y además a aquellos que tuviesen el suficiente poder o hegemonía para subvertir el orden propuesto por el reino español. Además, como ha escrito Lucila Iglesias: “La Reconquista de España se montó sobre la lucha encabritada contra los musulmanes. La “teobiosis integral” española se enfrenta a la herejía islámica conducida por la Divina Providencia, y dicha cruzada se pone al servicio de los fines trascendentales del “Imperio en el Orbe”. Es decir, que es la condición de moro, infiel, lo que hace repudiable a este adversario”¹²⁰. Este enemigo que permite la advocación de Santiago presenta, según esto, la característica de oponerse al “imperio en Orbe” según señala la autora. Esto puede ser entendido como el desbarajuste de los pilares que fundan al imperio. Para el caso americano, la conformación de ciudades permitió también la consolidación de unos pilares o fundamentos del orden. Este orden podía ser subvertido a través de la rebelión o a través de la falsa doctrina. En este sentido, así como en España, en América las ciudades se enfrentaron a enemigos que buscaban desestabilizarlas, y por ello consignaron a Santiago la labor de ayudarlos en esta ardua y complicada tarea.

La figura de Santiago en América ha sido también estudiada por diversos autores. Aunque su aparición es muy temprana, sobre todo en cronistas que jamás arribaron al continente y que describían la conquista de México por Hernán Cortes, las características del Santo se comparten en todos ellos. Como ha descrito el historiador Javier Domínguez Guerra, el parecido de Santiago en América y España es enorme: las guerras que se sostenían en el siglo XV en España y las conquistas de la Nueva España tenían características muy similares. La figura del Santo fue traída y utilizada en el continente por “primero, la esencia telúrica de su carácter bélico para conquistar y dominar el territorio; segundo, por su identidad sacra, capaz de legitimar la ocupación del territorio por medio de su implícita hierofanía”¹²¹ a ello agrega la capacidad de ser adoptado por distintos grupos sociales como elemento central de su identidad, cosa que no ocurriría sino hasta el siglo XVII.

¹²⁰ Op.cit. Iglesias. P 9

¹²¹ Domínguez García, Javier. “Santiago Mataindios: la continuación de un discurso medieval en la Nueva España”. En *NRFH*, LIV, no 1. Universidad de Utah. 2006. P 34

Las características de Santiago parecen tener un fundamento más o menos claro en la medida que la ciudad tenía, y así fue concebida, como un enclave militar. Tener de su parte la figura de Santiago debía ser en el imaginario conquistador un símbolo de victoria o seguridad para las guerras indianas que habrían de emprenderse en siglo XVI. Sin embargo, ello no explica la razón del cambio de nombre. Todavía resulta interesante que en una ciudad que deja de ser luego de las primeras décadas del siglo XVI un enclave militar a pasar a ser una ciudad república, la imagen de Santiago continúe utilizándose. Para entenderlo, habría que sumar al análisis la realidad de la ciudad, los años del siglo XVI donde es construida la catedral.

3.4 La ciudad en crisis y el significado de la Iglesia Mayor

Durante casi la totalidad del siglo XVI, la recién fundada ciudad de Tunja fue creciendo de una manera acelerada. La llegada de las ordenes misionales, entre las que se encontraban religiosos Franciscanos, Dominicos y Agustinos; la enorme producción de iglesias en la ciudad, en sus alrededores y en los pueblos de indios; el crecimiento urbano y la llegada de distintos personajes daban cuenta de una ciudad que comenzaba a tener forma de república cristiana. Sin embargo, hacia finales del siglo la ciudad entró en crisis. Precisamente en el periodo de construcción de la iglesia de Santiago, según algunos cronistas, Tunja pasaba por un muy mal momento. Vale la pena preguntarse ahora por las características de esta crisis y si ello puede explicar, de cierta manera, el surgimiento de un templo tan costoso, y si acaso puede ofrecer ello pistas sobre sus características simbólicas.

La crisis era en realidad general. Los virreinos de la Nueva España y del Perú no pasaban por sus mejores momentos, ello por distintas razones. Primero, el oro, que parecía infinito a la llegada de los conquistadores, se hacía más y más escaso, ya no podía ser saqueado de los templos indígenas y la figura del Dorado se hacía más poderosa por las mismas razones. La necesidad del oro empezó a ser transformada por una economía más estable: la de las encomiendas. Por supuesto, esto no significó que los descubrimientos de minas de plata como en el caso de las minas del Potosí en el virreinato del Perú o las de Pamplona en el Nuevo Reino de Granada, hubiesen incentivado fuertemente la economía colonial. Tunja no escapó a esta realidad. De hecho, advierte Wiesner García, la masiva salida de indios hacia las recién descubiertas minas de Pamplona, reducía la capacidad económica de las encomiendas y, en este sentido, de sus tributos. De la misma manera, el oro se hizo también escaso en Tunja. A

pesar de las varias expediciones, como la de Lope de Orozco, así como los varios saqueos que se hicieron de los templos del Hunza, el metal precioso acabó por quedarse en el deseo mítico de hallar una ciudad de oro.

Otro aspecto que caracteriza la crisis es la “catástrofe demográfica” indígena. Estudiada por muchos historiadores en el contexto del continente, el fenómeno se ha explicado desde diversas posturas e interpretaciones, no necesariamente excluyentes. Las guerras conquistadoras, las condiciones laborales de los indígenas y las enfermedades traídas por españoles son algunas de las razones de un proceso que acabó con la vida de más del 50 por ciento de la población americana. Tunja se vio afectada de sobremanera con esto. Su población indígena prácticamente colapsó cien años después de su fundación. Según cálculos de Germán Colmenares, de una población de 229.431 indios que había en 1537, en 1635 esa cifra pasó a ser de 48.691¹²². Aunque estas cifras corresponden a toda la Provincia, sin duda resulta escandalosamente alto el número.

En las crónicas de Fray Pedro Simón, el canónigo hace referencia a que, fundada la ciudad “era falta de agua y leña”; y se refiere además a que tenía tres parroquias desde 1624 y era cabeza de corregimiento, y que en sus orígenes hubo una desigualdad social y económica por causa de los repartimientos de indios, por Lisonjas y regalos y no por méritos que generó rivalidad entre los vecinos”¹²³. Así, el canónigo escribe sobre la crisis y busca razones para entenderla.

Sin embargo, la crisis de la ciudad parece no ser tan real en opinión de Wiener Gracia. Para este autor, los datos demostraban aún un periodo de gran auge para la ciudad. La presencia de 14 mercados grandes, las calles llenas de negociantes (20 según sus datos), la permanencia de muchos indios albañiles, un mercado en la plaza central cada cuatro días, la presencia de al menos cinco conventos de órdenes religiosas, compuestos por al menos 125 hombres y mujeres consagrados al oficio religioso, el crecimiento de la traza urbana, el elevado número de encomenderos en la ciudad, entre otros elementos, daban cuenta de una ciudad que todavía crecía con fortaleza.

¹²² Óp.. Cit. Germán Colmenares. P 134-135

¹²³ Fray Pedro Simon. *Noticias historiales de la conquista de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. Tomo IV.

La posibilidad de que en el marco de una economía que cae ferozmente y de una crisis demográfica que muestra la pérdida de más del 70 por ciento de indios en la provincia resulta difícil de creer. ¿Cómo entender que el crecimiento de la ciudad se haya dado en semejantes condiciones? Pareciera entonces que los vecinos de la ciudad no se viesan afectados, o que al menos la economía que sustentaba la construcción de las iglesias no decayera de una manera tan drástica. En realidad, los documentos referentes a su obra dan cuenta, contradictoriamente, de un interés enorme de parte de las autoridades reales por continuar el edificio, por ornamentarlo, y en general por ofrecer una gran cantidad de recursos para su terminación, como si esto fuese una necesidad primordial para el reino. Los problemas económicos y sociales no parecían tocar a estos benefactores, o quizá es que no había tal cosa como una crisis.

La explicación más convincente a la situación de la ciudad es una conciliadora. En efecto, algunos factores indican que la vida económica de la ciudad continuaba siendo prospera y que ello no había cambiado aún después de 70 años de fundada la ciudad. Por el contrario, en las crónicas de Fray Pedro Simón, la percepción de la pobreza de la ciudad, aunque evidente, debe dar cuenta de una realidad quizá no tan cruda como sentencia el cronista. A pesar de que la crisis demográfica hubiese también afectado la mano de obra de las encomiendas en Tunja, y que la economía del oro hubiese llevado a muchos indios a trabajar lejos de la provincia, algunos de los avecindados, los más ricos, siguieron recibiendo recursos de sus haciendas y colaborando de forma activa con la construcción de la iglesia. Según Wiesner Gracia, “no había contradicción con la percepción de la pobreza de la tierra que comenzaban a sentirse en la economía colonial...”, y explica que en la ciudad “se trataba de un desarrollo más bien modesto, que después de 70 años de haberse fundado la ciudad, se concentraba en un pequeño sector social...”¹²⁴ En efecto, ese desarrollo modesto permitió a algunos sectores, entre ellos a los constructores de la catedral, sentir las bondades de una economía en ascenso, mientras que para hombres como Fray Pedro Simón, que percibía una realidad diferente, seguramente por su adhesión a la orden Franciscana y a su doctrina de la pobreza, no le era ajena.

¹²⁴ Op. Cit., Wiener Gracia. P 134

En todo caso, aunque la economía no creció de la manera en que había crecido desde 1539 hasta por lo menos 50 años después, resulta muy interesante ver una obra como la iglesia de Santiago abrirse paso en un mundo donde el erario estaba en franco detrimento. Para 1570, la construcción de la iglesia se hizo en el marco de una ciudad estancada, con un progreso económico reducido a algunos encomenderos, seguramente a los primeros conquistadores que habían llegado pronto a la repartición de los indios, y algunos cargos importantes, pero también en el marco de un profundo interés para su terminación.

En los documentos obtenidos, apenas comienza la construcción de la iglesia Mayor, vemos un cambio abrupto en el interés por esta edificación. A diferencia de lo ocurrido con otras edificaciones cristianas, de las cuales debían haber al menos 5 en la ciudad, el interés de parte de los mandos altos, de los corregidores y Justicias Mayores no parecía ser uno muy profundo, más bien, parecía ser renuente a estas edificaciones, con excepción del Sargento Mayor Miguel Holguín de Figueroa, quien a su llegada a Tunja y tras ser nombrado Corregidor, participa muy activamente de la construcción de la Ermita de San Laureano, aunque esta última fue encomendada y presionada por el entonces arzobispo Fray Luis Zapata de Cárdenas.

Precisamente, en 1569, apenas iniciaban las obras del templo mayor de la ciudad, Hernán Suárez de Villalobos llegaba a la ciudad de Tunja y se establecía como corregidor de la ciudad, según actas del escribano Juan Ruiz Cabeza de Vaca en el mismo año. Allí, el propio fundador de la ciudad anunciaba a Suárez de Villalobos como su sucesor y “corregidor y justicia mayor y teniente de su Señoría y Capitán General desta dicha ciudad”¹²⁵. Luego de jurar frente a una cruz y una vara, símbolos del poder político y divino. Valga decir que, a pesar de que es el Rey quien debería nombrar al máximo mandatario de la ciudad, esta decisión fue influenciada por Andrés Días Venero de Leyva, primer presidente de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá. Suárez de Villalobos hizo efectivo su juramento al interesarse de sobremanera en la construcción de la catedral. De hecho, su colaboración junto a Juan de Castellanos fue fundamental. Este último debió seguramente dialogar

¹²⁵ Op. Cit. Ulises Rojas. P 112

continuamente con el Corregidor a fin de encontrar en esta situación económica los recursos suficientes para su terminación.

A la salida de Suárez Villalobos, muy prematura pese a que su cargo se establecía por un año solamente, llega a la ciudad Juan de Otalora en 1572. Este último ostentó diversos cargos en el Nuevo Reino de Granada, pasando por Santo Domingo y Santafé en diversas ocasiones. En Tunja es nombrado Corregidor, cumpliendo solemnemente el acto ya conocido de la vara y la cruz, y retomando con fuerza las negociaciones para la finalización de la catedral. El 14 de octubre de 1572 se reunió con el Mayordomo y Obrero Mayor de la fábrica de la iglesia, Pedro Vázquez de Loaiza, a quien le pidió le “presentase una memoria de las personas y caciques que estuvieran debiendo madera para la obra de la iglesia, para que la trajeran a fin de que se continuase la edificación inmediatamente”¹²⁶ Este hecho da cuenta de la fuerza inusitada que toma la construcción de la iglesia y del interés de Juan Otalora por ella. Pero, quizá el elemento más importante que demuestra lo anteriormente dicho respecto a la crisis de la ciudad, es la notoria falta de recursos económicos de algunos grupos sociales a quienes la crisis demográfica y del oro seguramente estaba afectando. Esto, además, pone de manifiesto que los intereses de construir la iglesia provenían de un sector muy particular de la ciudad.

En 1574, en el momento de la inauguración de la catedral, Hernán Suárez de Villalobos vuelve de España y toma de nuevo su puesto como corregidor, luego de haber solventado algunos problemas legales por los cuales había sido llamado. Allí tendrá el privilegio de observar el solemne traslado, realizado por Juan de Castellanos, del Santísimo Sacramento de la vieja capilla de Nuestra Señora de Guadalupe a la nueva renovada Iglesia de Santiago el Mayor. En este contexto de emergencia de la catedral donde no parece que la economía, precaria en algunos momentos y sin embargo sostenible por algunos pocos vecinos de la ciudad, fuese un elemento fundamental en su desarrollo. La economía catedralicia debió sustentarse, como ocurrió por ejemplo con Saint Dennisse, a base de regalos y limosnas ofrecidos por los hombres más acaudalados de la ciudad. La fortaleza de la fé en la ciudad se conservaba intacta aún a pesar de la distancia con el Viejo Mundo.

¹²⁶ Ibid. P 25

Para finales del siglo XVI, en la iglesia trabajaban, un vicario, dos sacristanes, ocho a diez clérigos sacerdotes asistentes y treinta ordenados. Además, en ella confluían coristas, novicios, monjas profesas y algunos otros oficios, que debían obtener de su participación en el edificio algún beneficio económico. Con todo ello, la iglesia sumaba alrededor de 125 eclesiásticos¹²⁷, que se sostenían de la economía que giraba en torno a ella. Sin duda, la iglesia Mayor parecía pasar en los primeros 30 años de su construcción por un momento de esplendor.

Lo cierto es que no es muy clara la relación entre el surgimiento de la iglesia y la crisis económica de Tunja planteada en las crónicas de Fray Pedro Simón y tratada por diversos autores. Mas bien parece que el interés de los corregidores de la ciudad, de las Justicias mayores y de los beneficiarios de las iglesias por hacer la obra supera los problemas que debía tener esta en términos económicos; la fe de estos hombres era fuerte en aquellos años pues la necesidad espiritual primó en este sentido. Sin embargo, este interés resulta problemático. Por una parte, la necesidad de construir un edificio de esta naturaleza, que requería enorme cantidad de recursos, era complicada. Por otra parte, la razón de que Hernán Suárez Villalobos hubiese dedicado tantos esfuerzos a su construcción, sumándole que su posición fue influenciada por el mismo presidente de la Audiencia de Santafé resulta muy llamativo. Reflexiono ahora sobre esta problemática a partir de lo que significa la evangelización en la provincia de Tunja.

3.5 Situación de la evangelización y significado de la iglesia Mayor

Si bien el problema de la economía tunjana no ha sido suficientemente revelador sobre el surgimiento y significado de la catedral, quizá otros elementos importantes puedan ser sacados de un análisis de los procesos de evangelización que ocurrieron en la provincia. Esto implica una comprensión mayor del significado de lo religioso. Aquí se permite además poner en relevancia a la advocación a Santiago el Mayor, y a las fiestas religiosas que ocurrían hacia 1570 y a otros elementos desde donde se pueda inferir algún tipo de significado a partir de las características más profundas del cristianismo.

¹²⁷ Op.Cit., Wiesner. P 113

Volviendo a las preguntas surgidas anteriormente, podemos tomar una idea fundamental como premisa: la llegada de Juan Ojalora y de Hernán Suárez Villalobos, sobre todo la de este último, da cuenta de un proceso de unificación y fortalecimiento del brazo del rey en América. Para entender esto, es necesario reflexionar sobre la situación en la provincia frente al cristianismo. ¿Qué tan efectiva había podido ser? ¿habían sido convertidos los Muiscas en su totalidad? Estas preguntas son materia de debate en la actualidad, y abren puertas a muchos problemas: las resistencias de los indígenas, el mestizaje o el barroquismo. Aquí quiero tomar algunas ideas centrales en torno a cómo el poder de la ciudad y del rey estaba percibiendo esta cuestión. La iglesia de Santiago el Mayor, su construcción y significado, en efecto, pueden ser comprendidas en este sentido.

La evangelización en América no fue un proceso simple: en algunas zonas del continente, las resistencias de los indios eran feroces, otras eran quizá más pacíficas, pero también más complejas. Los distintos procesos evangelizadores se manifestaron de diversas maneras e incluso algunas tomaron la forma de una verdadera “guerra de las imágenes”¹²⁸. En el caso de la provincia de Tunja, la violencia fue escasa como se había descrito en la fundación misma de la ciudad. Eso no significó que la evangelización fuese próspera, por el contrario, los Muiscas fueron siempre renuentes a aceptar la religión católica, y la presencia de rituales y prácticas paganas fueron extendidos aún en el siglo XVII¹²⁹.

Las razones de esta evangelización son diversas. Primero, en el siglo XVI, aún la empresa conquistadora tenía más interés en la obtención de riqueza que en la conversión de los indios, lo que era especialmente evidente en Tunja. Además, y esto quedaba denunciado por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero a finales del siglo XVI, el contacto de los religiosos con la población indígena era realmente muy escaso, de hecho, muy rara vez podía uno de ellos pasar por un pueblo de indios dos veces en un mes. Esto ocurría sobre todo por la poca cantidad de frailes que había en la provincia; para 1570 no había más de 28 frailes en toda la región. Para 1607, esta presencia aumentó considerablemente a 56 misioneros: 30 dominicos, 20 franciscanos y 6 agustinos. Como señala Michael Francis: “Hay que reconocer que, en el siglo XVI, el contacto directo entre los sacerdotes y los indígenas era extremadamente raro,

¹²⁸ Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica. México DF, 2008.

¹²⁹ Op.Cit. Langebaek.

y las fuentes apenas ofrecer vistazos breves de las interacciones que se llevaban a cabo. Los registros coloniales siembran muchas dudas sobre la influencia del clero y del cristianismo en la vida cotidiana de la población indígena neogranadina”¹³⁰A esto último se le sumaba, según el mismo Lobo Guerrero, la actitud de los misioneros renuente a aprender Chibcha y a dar la misa y el sermón en esa lengua, además de su falta de conocimiento sobre la doctrina cristiana y su mal ejemplo con los indígenas. Todo esto constituye, sin duda, una evangelización complicada y sobre todo incapaz frente a los retos que se planteaba una iglesia que salía del Concilio de Trento, por supuesto en el entendido de que este no había todavía alcanzado tierras americanas.

Estas características, aunque complicadas no son indicativas de una realidad violenta. Sin embargo, la actitud de la conquista del territorio muisca puede haberse percibido de otra manera al interior de la ciudad. En 1539 Suarez Rendón llegó con un sacerdote de características particulares que puede arrojar luces sobre este problema de la evangelización. Vicente de Requejada fue un sacerdote agustino que encausó la evangelización de los Muisca, un hombre con interés más por el oro y la plata que por su labor cristiana; participó en diversas empresas conquistadoras y se apoderó de algunas encomiendas, hasta que a su muerte rectificara su camino. Sabemos que, en 1541, dos años después de la fundación, fue atacado por 400 indios quienes según su testimonio los habían emboscado sin causa alguna, lo que era una excusa para encubrir la campaña que junto a Jiménez de Quesada había emprendido en busca del Dorado. El fraile no resultó muerto y, herido, algunas semanas después llegó a la ciudad a contar su relato¹³¹. La historia de Requejada permite entender el mito fundacional de la evangelización de los indios en la provincial: una guerrerrista y combativa, aunque en principio esto parezca contradictorio con una realidad que no era violenta en comparación con otras zonas del Nuevo Reino de Granada.

Aquí entra a jugar de nuevo la figura de la advocación de la catedral a Santiago el Mayor. Como había descrito antes, la figura de Santiago evoca a un guerrero, renueva la fe del imperio y enaltece la lucha contra el paganismo. Esta figura se usó en las guerras de expulsión de los Moros y la recuperación de Granada de una manera estruendosa y aquí parece adquirir

¹³⁰Michael Francis, J. “*La tierra clama por remedio*: La conquista espiritual del territorio Muisca.” En *Fronteras de la historia*. Vol. 5. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 2000. P 97

¹³¹ Ibid. P 97

ese sentido. Pareciera que la figura de Requejada se asemeja incluso al guerrero español, un hombre que lleva consigo el poder divino por su condición de Fraile agustino y que además toma la noble tarea de evangelizar a un mundo pagano. La realidad es otra: Requejada fue más un conquistador, ambicioso, avaro y mentiroso, y sin embargo, su figura puede fácilmente enaltecer los valores guerreros de los Españoles. Su historia con los indios lo hace un mártir de la conquista y fortalece el ideal de una evangelización que debe ser similar a la lucha en Europa contra los musulmanes.

Pero, ello no explica por qué esto no ocurre en los primeros 40 años de la conquista, entre 1541 y 1574. Aunque la figura, según varios historiadores, había sido utilizada en otras empresas conquistadoras, como en México por ejemplo¹³², aquí toma fuerza en el año de construcción de la iglesia mayor de Tunja. Sin duda, la evangelización había sido compleja en los años de la conquista, pero en 1570 ocurre un proceso distinto.

En términos simbólicos el cambio del templo de Nuestra Señora de Guadalupe al de Santiago permite explicar esto. Cuando Hernán Suarez Villalobos fue corregidor, y de la mano del nuevo Vicario de la Iglesia Mayor Juan de Castellanos, se trasladó solemnemente el Santísimo Sacramento de la vieja capilla a la nueva catedral. Pero, el día anterior el cabildo se había trasladado ya a la nueva iglesia mayor, se señalaron el lugar donde en adelante “y para siempre jamás”, como se manifiesta en los documentos, debían ocupar los escaños destinados a las Justicias y que fue “el sitio e coro que está junto a la paena primera de como se sube al altar mayor, desde el primer arco que está encima de la primera capilla de la nave de en medio, dejando la entrada en medio de la dicha nave para entrar en el coro e capilla”

¹³³ En el mismo acto, aunque en el día en que fue llevado el Santísimo Sacramento, fue también llevada la cruz del padre Vicente de Requejada, aquella que había portado a su llegada a la ciudad, quien era para entonces recordado como el primer párroco de esta Noble Ciudad, y que en la mentalidad Tunjana debía ser también un mártir, o si quiera un santo.

Este hecho condensa el análisis hasta aquí hecho en dos momentos. El primero tiene que ver con la figura de la cruz de Vicente de Requejada que fue movida en un ritual conocido en el

¹³²Testi, Dario. “¡Santiago y a ellos!: Caballería ligera de Castilla en la conquista d México”. En *El Legado hispánico: Manifestaciones culturales y sus protagonistas*. Vol. 1. 2016.

¹³³ Op.Cit., Ulises Rojas. P 114

mundo barroco como *traslatio*, es decir, el movimiento de una reliquia de un templo santo a otro por motivaciones religiosas, y en la cual la cruz del padre fue llevada precisamente al nuevo templo advocate al apóstol Santiago. Es que además, esta figura de la *traslatio* fue utilizada precisamente para el apóstol mismo, que tras su decapitación, su cabeza fue llevada a través del mediterráneo y hoy reposa en la catedral de Compostela. No solo Requejada ha significado la vuelta de Santiago como santo patrón de la evangelización en Tunja, sino que su cruz ha sido utilizada como una reliquia analógica al proceso ocurrido en España. El ritual no puede ser más significativo para el contexto de la ciudad.

El segundo elemento tiene que ver con el acto del cabildo. Aquí fue privilegiada la posesión del Cabildo antes que el ritual del Santísimo Sacramento y su paso a la nueva iglesia. Lo religioso ha quedado asimismo supeditado al poder Real, como si el rey quisiese tomar de nuevo la evangelización en sus manos, una evangelización que a pesar de no ser profundamente violenta, parece que se rige por la incapacidad de los frailes misioneros y de las ordenes que los controlan: dominicos, franciscanos y agustinos. Esto coincide precisamente con las leyes Nuevas proferidas por Felipe II en 1573 y luego replicadas en las Ordenanzas de Tunja, que fijaban “de una manera definitiva, las relaciones que deberían regir entre las autoridades civiles y eclesiásticas con referencia a los indios”¹³⁴. En ellas, básicamente, el rey fortalecía su poder real y legaba a las ordenes misionales la labor única de evangelizar. Sin embargo, en Tunja, la existencia de la catedral da cuenta de un proceso que ocurre en paralelo, pero en cuyo propósito no parece que esto último ocurra. La construcción de la catedral, su grandeza en relación con las iglesias de las órdenes religiosas da cuenta del fortalecimiento simbólico de esta labor por parte del rey.

Germán Mejía ha buscado entender el siglo XVII tratándose de separar del concepto de ciudad colonial. Ha argumentado que las ciudades deberían ser primero entendidas eliminando la dicotomía entre urbano y rural, y a partir de allí comprender que en América solo hay ciudades. Desde allí y tomando en cuenta las Leyes Nuevas y los procesos de fortalecimiento del poder Civil, entender que las ciudades son un brazo del Reino de

¹³⁴ Friede, Juan. “Las Ordenanzas de Tunja. 1575-1576”. En *Boletín cultural y bibliográfico*. Vol. 11, No 8. 1968. P 139

España¹³⁵. Pareciera que la construcción de la catedral de Santiago hace parte de este proceso, aunque de una forma apenas incipiente, preliminar. Aunque sus características dan cuenta también de la necesidad de fortalecer el poder evangelizador, pues en otro caso no habría catedral de Santiago, lo cierto es que la edificación si responde, sin lugar a dudas, a la intención del rey y de las autoridades Civiles de engrandecer su poder a toda costa.

Georges Duby, ya citado al principio de este documento, señalaba que “el arte de las catedrales significó, ante todo, en Europa, el renacimiento de las ciudades”¹³⁶ si tomamos esta definición y agregamos la planteada por Germán Mejía, valdría la pena preguntarse entonces si las ciudades en América, como brazos del reino, significaron el renacer de las catedrales. Hoy, ya reconocida como catedral de Santiago, fue desde el siglo XVI catedral de la Provincia y enclave político y divino de la “Muy noble y leal ciudad de Tunja”.

3.6 La catedral como expresión de la luz

Describí en el capítulo anterior los fundamentos estilísticos de la luz y aventuré una interpretación iconográfica de la materialidad de la catedral en algunos de sus elementos. En este tercer capítulo he buscado salir de lo iconográfico para encontrar en los procesos sociales, simbólicos y políticos de la ciudad de Tunja una explicación, o varias, al surgimiento de la catedral. Ahora vuelvo a la hipótesis de este trabajo: la luz. Pretendo encontrar en el discurso de Juan de Castellanos los elementos de una teología y una política que utiliza este concepto, articulando los procesos políticos y espirituales que acontecen en Tunja: la dificultad evangelizadora, el establecimiento de la ciudad como cuerpo del reino de España, los problemas entre encomenderos y la realidad económica y demográfica de la región. Este discurso debe ser entendido, además, como un acto intencionado que pretende justificar o legitimar una posición, es, en todo caso, político. En esta misma línea, articulo a Castellanos con otros pensadores, así como con la realidad material que habita para dar forma y fundamento a la hipótesis de que en beneficio del proceso por el cual se establece un dominio efectivo del rey Felipe II en América, a partir de las Leyes Nuevas, se presenta un discurso que se vale de esta figura teológica para justificarlo.

¹³⁵ Mejía, Germán. *La ciudad de los conquistadores, 1536-1604*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2012.

¹³⁶ Op.Cit., Georges Duby. P 99

3.6.1 El horizonte cultural de Juan de Castellanos

Este discurso debe ser entendido desde la iglesia como enclave material del poder religioso. La figura de Juan de Castellanos es, en este sentido, primordial pues su pensamiento emerge desde la iglesia de Santiago, al menos el que constituye el cuarto tomo de sus Elegías de Varones Ilustres. Es desde allí, en el escenario iconográfico que describí en el segundo capítulo, desde donde relata una de las obras más importantes del periodo colonial. Si bien las crónicas de Castellanos pueden ser entendidas ampliamente desde el discurso conquistador, me parece necesario situarlo aún más en los muros de Santiago de Tunja. El concepto de horizonte cultural¹³⁷ es clave para entender esto. Con él hago referencia a los estudios de Roger Chartier en los cuales, para entender la cultura escrita del siglo XVI y XVII alude al letrado como un hombre que pertenece a una comunidad de interpretación social y culturalmente construida, que se define de acuerdo con una serie de normas, reglas, convenciones y cogidos compartidos con su época.¹³⁸ Sin embargo, doy relevancia a su posición geográfica y su estancia en la catedral para entender la utilización de la luz en el contexto que compete a este trabajo.

La figura de Castellanos fue muy activa en la construcción de la catedral. En 1560 fue nombrado cura de esta y en 1569 Beneficiario, es decir, que recibía renta de parte de los asistentes a las misas en forma de diezmos o aportes económicos de las familias acaudaladas. En tal sentido, fue propositivo en el ejercicio constructivo de la catedral. Esto lo demuestran las peticiones, algunas citadas anteriormente, que hizo al Rey Felipe II o a la Audiencia de Santa Fe para que estos tomaran parte y apoyo en las obras de esta mega construcción. Estos elementos constituyen un primer lugar de enunciación. En los años en que Tunja pasa por un proceso de consolidación.

Por supuesto, es necesario situar el horizonte cultural de un letrado en el siglo XVI americano. La segunda mitad de este siglo y la primera mitad del XVII fueron épocas de grandes paradojas. La Edad Media legó una Europa en forma de mosaico, con enorme dispersión de poderes. En cambio, los subsiguientes primeros siglos de la Modernidad van a revelar el inicio de las monarquías absolutistas y autoritarias, y el origen al gran imperio

¹³⁷ Roger Chartier, *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1992.

¹³⁸ García, M.R. El campo cultural del siglo XVII en España y la Nueva Granada. En *Desafíos*. No 25. P 208

español. Este irá creando la sensación, percibida y aceptada por la literatura, de un mito de grandeza y esplendor, de una monarquía universal encabezada por la iglesia cristiana postridentina que irá dando paso al llamado Siglo de Oro español, de donde surgirá en gran medida las letras de Castellanos. Este hombre escribirá con los recursos literarios y gramaticales de sus contemporáneos, acudirá al mundo grecolatino y sobre todo reivindicará los valores consagrados por la iglesia católica y el Rey de España.

Renán Silva a descrito en su texto *Saber, cultura y sociedad en el Nuevo Reino de Granada* la naturaleza de la intelectualidad, es decir de las “corporaciones de saber” según sus propios términos, del siglo XVII al XIX otorgando un gran poder a las órdenes religiosas, estas como figuras encargadas por el propio concilio de Trento para tal labor. Para ello, afirma que las leyes promulgadas por el propio Rey de España les otorgan el poder de impartir desde su propia doctrina una enseñanza fuertemente confesional, discursiva, pero sobre todo activa en función de su propio fundamento en América: Convertir, enseñar y adoctrinar a los indios americanos¹³⁹. Si bien el texto se refiere al siglo XVII, es fundamental entender a partir de él, que Castellanos no era solo un erudito o intelectual español en tierra de salvajes, sino que su pensamiento se desarrolló en un escenario donde las letras ya comenzaban a tener importancia, aun a pesar de que sus estudios fueron cursados en Sevilla hacia la década de 1520.

Fue en Sevilla donde recibió estudios de latín y Gramática y seguramente donde leyó a autores como Titio Livio, de quien tomó la fuerte voz que daba a sus conquistadores, o a Homero, al cual hace referencia en su alusión a personajes como Ulises o Héctor¹⁴⁰. Sus estudios debieron ofrecerle también bases gramaticales y retóricas basados en los elementos de las letras renacentistas a pesar de que, como español, nunca abandonó el carácter contrarreformista que hacía a España el imperio del cristianismo universal. Ese carácter fue en gran medida la plataforma desde donde se crearon las primeras visiones de américa.

¹³⁹ Silva, Renán. *Saber, cultura y sociedad en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVII y XVIII*. La Carreta Histórica. Medellín, 2004. P 28

¹⁴⁰ Pérez Botero, Luis. “Contenidos Barrocos de las Elegías de Juan de Castellanos”. En *Anales de literatura hispanoamericana*. No 4. 1975

Las letras españolas pasaban siempre por el filtro religioso y en este sentido por la teología académica de diversas universidades en la península. El continuo intercambio cultural que se sostenía entre España y América desde finales del siglo XV dio origen a la denominada “controversia Indiana”. En universidades como Salamanca, doctores en teología como Francisco de Vitoria, Domingo de Soto o Bartolomé de las Casas discutieron cuestiones tales como la naturaleza de los indios, su humanidad, la guerra justa, la potestad y dominio del Rey y el Papa sobre los indios y las propias formas de evangelización que debían seguirse durante la conquista. Estas preguntas generaron toda una renovación en la teología académica que se sustentaba fundamentalmente en los escritos de Santo Tomás de Aquino. Esto es fundamental ya que Aquino proviene precisamente de la teología escolástica y en ella la luz fue un concepto fundamental. De todo esto bebió con toda seguridad el ilustre sevillano.¹⁴¹

El horizonte cultural de Castellanos queda enmarcado en estos procesos. Una Europa con dinámicas particulares, con debates teológicos de enorme envergadura, y una América donde estas corporaciones de saber dan cabida a un mundo de pensadores que tienen como propósito la conversión de los indios. Castellanos no es, sin embargo, un intelectual cualquiera. Su trabajo se enmarca en este momento específico de la historia del Nuevo Reino de Granada y de Tunja en particular: la crisis demográfica y económica que se sentía en la ciudad, descrita por otros cronistas, no debía serle ajena; la situación de la evangelización y de las historias particulares que le contaron a su llegada como eclesiástico a Tunja debieron delimitar su forma de escribir en aquellos años. El periodo de conquista había terminado y el proceso de colonización se hacía más fuerte, a lo que el ilustre sevillano no pudo ser indiferente.

3.6.2 La luz y la oscuridad en el discurso de Castellanos

Los cuatro cantos que constituyen las *elegías de varones ilustres* fueron escritos en Tunja, desde 1575, momento en que fue casi completada la catedral de Santiago, hasta 1595, un poco antes de la finalización de la segunda etapa. De estas, solo el cuarto canto es dedicado a la conquista del Nuevo Reino de Granada, a la exploración del altiplano y a las figuras de Jiménez de Quesada y Gonzalo Suárez Rendón. Las más de 500 páginas que lo constituyen acaban con dos cantos dedicados a dos figuras enviadas por el Rey de España apenas unos

¹⁴¹ Belda Plans, Juan. “Teología práctica y escuela de Salamanca del siglo XVI”. En *Cuadernos salmantinos de filosofía*. No 30. 2003. P 470.

años antes de que Castellanos llegase a Tunja. Aunque el beneficiario de la catedral pretendía, como advierte constantemente en su texto, relatar y retratar la nobleza y coraje de los conquistadores, dejó entrever en distintos momentos los problemas de la evangelización, los diálogos interculturales con los distintos Caciques de la región y las guerras con los pueblos guerreros que se ubicaban más al sur. Su descripción de todos ellos fue trastocada por la figura discursiva de la iluminación, de la luz.

Así bien, tenemos diversas reflexiones y utilizaciones de esta figura cuando Castellanos sitúa escenas violentas. Siguiendo la tradición española que utilizaba a Santiago el Apóstol durante la reconquista, el autor hace lo propio. Sin embargo, no lo hace siempre. Su visión de la evangelización en la Nueva Granada refleja un mundo no tan bárbaro, aún a pesar de la enorme distancia cultural que los separa. Al referirse a las conquistas de “los Bogotaes” y de los indios de “Sugamuxi”, los toma por hombres receptivos, abiertos al diálogo, dispuestos a aceptar la doctrina que él profesa. Sin embargo, cuando se refiere a las tribus que luchan desde el Sur, la posición cambia. Así relataba las palabras de Juan de Céspedes, un conquistador que sirvió a Rodrigo de Bastidas y a Quesada, tras enfrentarse a los indios del Tolima:

“...la señal de romper ha de ser mía;
al tiempo que dijere *¡Santiago!*
adelante la gente que atropella
y sigan los peones nuestra huella”¹⁴²

A estas supuestas palabras le siguió una reivindicación de Castellanos de lo que fue, según los indios “Mosca” que supuestamente huyeron del campo, una pérdida total para los españoles. El autor quiso 50 años después de la batalla enaltecer la figura de este hombre y mostrar los valores de un caballero en la lucha por su reino y su religión. No en vano la catedral de Tunja había tomado el nombre de Santiago. Las palabras de Castellanos se articulan efectivamente con la concepción simbólica y arquitectónica de la Catedral, demuestran la intención de su nombre y reflejan su sentido como edificio que lee las dificultades evangelizadoras de la época.

¹⁴² Castellanos, Juan. *Obras de Juan de Castellanos: elegías de varones Ilustres*. Dirección de Información y propaganda del Estado. 1955. P 350

Ahora bien, la utilización de la luz frente a estos hombres cobra particular importancia cuando es utilizada para referirse a aquellas tribus que desafían el orden impuesto por los españoles. No ocurre lo mismo cuando hay referencias a, por ejemplo, Quemenchuatocha, el Cacique de Tunja, para quien hay una posición más bien pasiva de parte de Castellanos. Lo mismo ocurrió tras la llegada a la Sabana de Bogotá, donde Castellanos reflejaba la enorme satisfacción de Jiménez de Quesada por las buenas tierras y gentes que se encontraban allí. Sin embargo, al no encontrar características vitales para la subsistencia y una violenta bienvenida, el autor no escatimaba desprestigio para aquellos indios. Precisamente, al pasar por la actual Bogotá y emprender la conquista de Tunja, Quesada se enfrentó a comunidades más austeras, que el beneficiado describía así:

“Mas en aquella era, como nuevos,
poníanse tinieblas por delante
de los ojos y velos de ignorancia
para no poder ver grandes secretos
metidos en cavernas de la tierra...”¹⁴³

La referencia a las tinieblas, a la oscuridad en oposición a la luz, se acompaña de ignorancia, incapacidad, atraso. A esta descripción, Castellanos le suma una concepción de la historia. Estos hombres, “nuevos” en sus palabras, no han alcanzado los grandes secretos y yacen metidos en cavernas. El paso del románico al gótico, y la renovación de la teología española, profundizó en esta oposición. Precisamente, la filosofía escolástica planteó esa oposición entre luz y oscuridad, el claroscuro jugó pictóricamente con ellos, y ahora Castellanos los utiliza para crear una diferencia frente a aquello que intenta describir. Las catedrales góticas se alzaron hacia el cielo y su oposición debía ser, en ese sentido, la tierra, la caverna, el lugar donde la luz cesa y es cubierta por una oscuridad profunda; allí donde viven los indios salvajes.

Estas descripciones no fueron utilizadas cuando la conquista no se revestía de luchas incesantes y los cantares épicos no debían ser la voz de Castellanos. A la llegada de Jiménez de Quesada a Tunja, el autor dedica algunos versos a la cosmovisión indiana. Sus intuiciones reflejan una comprensión evidente desde su propio sistema cultural, pero, de forma más llamativa, una aceptación de su diferencia. Más aún, pareciera que la aceptación del

¹⁴³ Op. Cit. Castellanos. P 78

evangelio por parte de los Muiscas, al menos en la visión del autor, le permite otorgarles un nivel más próximo al cristianismo. Así describía sus creencias:

“No niegan haber Dios omnipotente,
señor universal y siempre bueno
que todo lo crió; más porque dicen
que el sol es criatura más lucida,
lo deben adorar, y así lo hacen, ...”¹⁴⁴

En este verso se puede observar el nivel de cercanía que ocupan para Castellanos. Este acepta de alguna manera que la luz pertenece a la cosmovisión de los indios, más entiende que se confunden y continúan adorando al sol. La confusión existe en tanto no pueden ver tras este al Dios omnipotente que es fuente de toda luz, porque, como afirma más adelante, “les faltan cimientos de solida verdad”. Al beneficiario debió parecerle que los Muiscas, por su grandeza y poder, no debían ignorar por completo la verdad que a este le era incuestionable. En realidad, no negar un Dios omnipotente y aceptar la luz, aunque proviniese del sol, debió ser suficiente para Castellanos.

Georges Duby describió la esencia del pensamiento teológico escolástico de la luz así: “Dios es luz. De esta luz inicial, increada y creadora, participan todas las criaturas. Cada una de ellas recibe y transmite la iluminación divina según su capacidad, es decir, según el rango que cada uno ocupa en la escala de los seres, según el nivel en que ha sido situado jerárquicamente por el pensamiento de Dios. Originado en una irradiación, el universo es una corriente luminosa que descende en cascadas, y la luz que emana del Ser supremo coloca a cada uno de los seres creados en un sitio inmutable.”¹⁴⁵ La visión de Castellanos encaja en este marco interpretativo. Pareciera que ha ubicado la cosmovisión indiana en la descrita por Duby. En realidad, una interpretación no equivocada podría ser la de que llamar al sol “criatura lucida” obedece a esa comprensión de este como un cuerpo que recibe la luz divina, siguiendo la doctrina de los cuerpos celestes inmóviles de Santo Tomás de Aquino¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Ibid. P 157

¹⁴⁵ Op. Cit. Georges Duby. P 78

¹⁴⁶ Arbelaez G. Lucrecia. “Consideraciones estéticas sobre la metafísica de la luz y el color”. En *Revista de Filosofía*, No 78. Universidad de Zulia. Maracaibo, 2014. P 86

Sin embargo, esta posición debe ser controvertida. Si partimos de los grandes establecimientos Muisca en el temprano siglo XVI, según el propio Castellanos, la actual Duitama tendría el mismo peso que Tunja o Sogamoso. La descripción de Castellanos del famoso cacique de Tundamá no se compadece de la misma manera que con el Hunza. Luego de la apacible conquista de este último, Jiménez de Quesada se dirigió a los dominios de Tundamá, en 1539, y le reclamó por el oro que, sabía, tendría guardado. El cacique se opuso fieramente engañando a Quesada, enviando un falso emisario de paz, para ganar tiempo y preparar su defensa. Finalmente, Quesada envía a Baltasar Maldonado quien entabla una sangrienta lucha el 15 de diciembre de este año. Tundamá huye, pero pronto es apresado por Maldonado quien lo mata con un martillo, según relata Castellanos. Refiriéndose a este evento, el ilustre escritor escribe:

“Y porque ya la luz se despedía
de aquellos hemisferios y horizontes,
el campo se veló con gran aviso
el tiempo que duraron las tinieblas”¹⁴⁷

No solamente es una metáfora de la violencia sino una descripción de la naturaleza violenta de Tundamá. No cesan los improperios contra el cacique en las líneas subsiguientes, y en este sentido resulta interesante la utilización de la luz y las tinieblas. A pesar de reconocer en Tundamá a un hombre diferente a las tribus violentas del sur, es la batalla y la traición la que se transforman de nuevo en oscuridad y a la cual debe oponérsele la luz. Así, Castellanos ilustra un escenario cruento, demostrando su visión de una evangelización que se hacía todavía más difícil, y jerarquizando en su sistema cultural ya no en términos de la cercanía en la cosmovisión, sino en función de los valores que enmarcaban a esas tribus que se resistían a la aceptación del cristianismo.

Ahora bien, la tesis que propuse atrás pone de manifiesto que la intención de Castellanos tenía un componente político. Esto debe entenderse en principio desde el momento histórico en que aquel escribe. Como he expresado anteriormente, la situación de la ciudad era particular. Los conflictos entre encomenderos se hacían más intensos, motivados sobre todo por la promulgación de las Leyes Nuevas, que les quitaban beneficios sobre los indios, y

¹⁴⁷ Op. Cit., Castellanos. P 449.

como resultado de las reparticiones desiguales que se habían hecho. Por supuesto, la tensión entre los cacicazgos se acrecentaba en función de la aceptación del modelo económico español y del sistema tributario que se derivaba de este. Castellanos vive un momento complicado y lo demuestra también en *Las elegías*. Las pugnas de Juan de Cañada y Cristóbal de Sanabria por motivo del repartimiento de los diezmos y los tributos a la iglesia mayor le dejaron a Castellanos un sinsabor que reflejaría constantemente, siempre rescatando su austeridad y compromiso con su tarea. A ello se le suma una terrible crisis demográfica de la cual no tuvo noticia el escritor, o al menos no lo demuestra en sus narraciones; La población indígena se redujo al menos en un 79% entre 1560 y 1636, según cifras de Wiesner Gracia¹⁴⁸. Esta situación se le suma al horizonte cultural de Castellanos y determina sin duda la manera en que describió las escenas que habían ocurrida en los años de la conquista.

Luis Fernando Restrepo ha analizado los cantos de Castellanos y ha encontrado en ellos un intento por justificarse ante la corona. Los privilegios que fueron perdiendo los conquistadores que describe en detrimento de aquellos funcionarios que emprendían la recuperación del territorio para el rey, infundían en Castellanos la necesidad de enaltecer la labor de aquellos y la suya propia. Restrepo afirma que “En medio de esta tensión política se inserta esta épica de los valores militares a través de la cual Castellanos representa a la élite marcial que encabezó la guerra de conquista del Nuevo Reino”¹⁴⁹. Sin embargo, Castellanos veía disminuidos sus privilegios por pugnas que no necesariamente le atañían a las de los conquistadores, y no hubiese sido en todo caso necesario justificarlos.

La justificación de Castellanos debe estar más bien fundada en el apoyo a la corona. La estrategia de Castellanos se articula precisamente en una serie de leyes en las cuales el rey pretendió homogenizar la doctrina. Precisamente, las órdenes religiosas que habían tenido a su cargo esta tarea fueron mermando en número y reduciendo su poder en las encomiendas más esparcidas. Los mismos encomenderos, a quienes les pertenecía la labor, acabaron en pugnas enormes contra la corona por su incapacidad de adoctrinar y por la libertad que esto generó a los indios. En 1563, apenas dos años después de la llegada de Castellanos a Tunja,

¹⁴⁸ Wiesner Garcia, Luis Eduardo. *Ciudad y poder en la provincia de Tunja en los siglos xvi y xvii*. Tesis Doctoral. Universidad Pablo De Olavide. Sevilla, 2012. P 136

¹⁴⁹ Restrepo, Luis Fernando. *Un nuevo Reino Imaginado: Las elegías de Varones Ilustres de Indias de Juan de Castellanos*. Instituto colombiano de Cultura Hispánica. Bogotá, 1999.

Filipe II promulgaba una ordenanza donde obligada a “que los indios sean bien instruidos en la santa fe católica y los virreyes, audiencias y gobernadores tengan de ello muy especial cuidado”¹⁵⁰. A esta le sumaron una serie de disposiciones que provenían desde la promulgación de las leyes nuevas en 1542, y que buscaban la unidad doctrinal desde los centros de poder, cosa que ocurrió en perfecta sincronía con la construcción de la iglesia de Santiago.

La llegada de estas disposiciones también se puede percibir en Castellanos. Luego de relatar los años de la conquista, dedicó dos únicos cantos a la figura del Doctor Antonio Gonzales, quien fuera gobernador de la audiencia de Santa fe desde 1590 hasta 1597. A él dedicó todo el repertorio de atributos que usó en las *elegías*, así como también a la utilización de la luz y la oscuridad para jerarquizar sus valores y cualidades. Precisamente, el doctor Gonzales, escribe Castellanos, fue enviado por Felipe II a impartir justicia y a ofrecer luz a las almas indianas:

“El católico rey, cuyo gobierno
sobre los más excelsos se levanta,
con pía voluntad y amor paterno
nos lo dio por maestro de paz santa;
pues quita con prudencia soberana
los abusos que son dignos de cura...
al fin llegó la luz de la mañana
que nos sacó de confusión obscura”¹⁵¹

Sin duda, la visión de Castellanos refleja confianza sobre este hombre y sobre las políticas de la Corona. Si seguimos el modelo en el cual jerarquiza los valores en torno a la evangelización, el gobernador ocuparía un puesto muy cercano en este escalafón. Este ha traído la luz y ha sacado al Nuevo Reino de la obscuridad en que se hallaba. No es fortuito que por los años en que Castellanos escribía esto, en 1598 Angelino Medoro pintaba *Oración en el huerto*, aquel cuadro donde exponía una luz abrazadora, dominante en un escenario donde la obscuridad empezaba a cesar. En Castellanos persiste, como dijera Luis Pérez “una

¹⁵⁰ *Recopilación de las leyes de los Reinos de las Indias mandadas imprimir y publicar por la magestad católica del Rey Don Carlos II. Nuestro Señor, tomo primero, quinta edición.* Boix, Editor: impreso y librero, calle de carretas, numero 8. Mdríd, 1841. (Documento online). En la web: <http://www.cervantesvirtual.com/.../recopilacion...leyes-de-los-reinos-de-indias.../b808338a-8....>

¹⁵¹ Op. Cit., Castellanos. 587

lucha continua entre civilización y barbarie. La narración se mueve no dentro de una secuencia lógica, sino dentro de torbellinos y cascadas de aventuras. El mundo aparece como una conquista siempre inacabada”¹⁵²

3.6.3 La catedral como expresión de la luz

El momento de escritura de las *elegías de varones ilustres* es el momento de la construcción de Santiago de Tunja. No es posible separar a Castellanos de la emergencia de este monumental edificio. Gran parte de su vida la dedicó al edificio, y su discurso está situado allí, en la material e inerte catedral. Si bien, no existen abundantes documentos que prueben la relación entre la iconografía dispuesta en ella, excepto la portada construida por Bartolomé Carrión, es posible entender que dada la labor y puesto como beneficiario de la iglesia, Castellanos debió influir en todos sus aspectos.

Si volvemos a la teología escolástica, la descrita por Duby, la metafísica de los cuerpos terrestres debe ser reflejo de la luz emanada por Dios. Si esta refleja con más fuerza es porque la posición que ocupa en la jerarquía cristiana será muy alta. La utilización de Castellanos de la luz y la oscuridad refleja estas características al atribuir a uno u otro barón ilustre un adjetivo o cualidad que se acerca o aleja más a la luz. La mentalidad de Castellanos preserva esta luz, y lo hace solo en tanto la catedral le permite vivenciar lo divino y escribir en una posición superior a la de sus congéneres.

El discurso emerge desde el edificio catedralicio y se articula con la realidad social de Tunja. Las dificultades derivadas de la evangelización y la retoma del control por parte del Rey Felipe II permiten la creación de un edificio que no solo exalta la monumentalidad de su poder, sino que se establece como garante de sus políticas, y en últimas como un faro que ilumina ese mundo de las tinieblas que es Tunja.

Conclusiones

Divido las conclusiones de este trabajo en dos momentos: una síntesis general por capítulos, y posteriormente los hallazgos, respuestas y reflexiones que este ha suscitado.

¹⁵² Pérez Botero, Luis. “Contenidos Barrocos de las Elegías de Juan de Castellanos”. En *Anales de literatura hispanoamericana*. No 4. 1975. P 36

En el primer capítulo desarrollé un marco histórico donde situé la catedral en un contexto específico. El Nuevo Reino de Granada, la provincia de Tunja y la ciudad. Estas configuraciones espaciales permitieron entender las complejas relaciones económicas y sociales que permitieron la emergencia de la catedral. A través de la cuantiosa bibliografía que existe en torno a la conquista del Nuevo Reino de Granada y la fundación de Tunja se puede concluir que la iglesia emerge en este proceso de afianzamiento del territorio. La vida alrededor de la ciudad era dinámica por sus personajes ilustres, por las fiestas que celebraban allí y por el continuo intercambio con los Muisca establecidos previamente en el territorio. Las letras tuvieron sus representantes al igual que el arte gráfico, siempre condicionado por la religiosidad. Esta última fue también dinámica debido al gran número de órdenes religiosas que arribaron al territorio con el propósito de evangelizar a los indios. La conclusión más fundamental al respecto es que Tunja demandaba la construcción del monumental edificio y este se estableció como un hito en el desarrollo de la ciudad.

En este capítulo, también, centré mi atención en los elementos económicos que determinaron el surgimiento de la catedral. Esto debió entenderse en el escenario de una economía diametralmente diferente a la actual, marcada por instituciones como la encomienda y la mita: tierra y minería respectivamente. En efecto, el descubrimiento de las minas de pampalona, las constantes luchas entre encomenderos y conquistadores, el decaimiento del número de indígenas trabajadores en la provincia y las constantes peticiones de parte del cabildo a la Hacienda Real para que ayudase con la construcción de Santiago permiten concluir que, a pesar de las dificultades, la vida económica de Tunja dispuso su arsenal para ello. Por supuesto, la modernidad entendida como surgimiento del capitalismo, desde ese temprano siglo XVI, permitió la explotación de los indios y la acumulación de riqueza en las familias que aportaron a la construcción catedralicia.

En el segundo capítulo estudié la iconografía de la catedral. Sin duda, esta es conocida sobre todo por sus componentes artísticos, por la variedad de estilos que en ella convergieron y por la monumentalidad que tiene como obra arquitectónica. Esto me llevó a pensar el problema de la iconografía como una forma de acceder a su significado en el contexto de la ciudad, buscando identificar aquellas formas o temas que era reiterativos en su interior, así como la forma en que fueron utilizados. La categoría que emergió con más fuerza y a la cual dedique

mi trabajo fue la luz. Esta fue entendida como uno de los fundamentos esenciales del cristianismo: de su historia, de su teología y de su arte. Este trabajo concluye, sumándose a esos grandes estudios, que tanto arte como pensamiento utilizan el concepto de luz siguiendo patrones similares, siempre guiados por la época en que conviven.

La luz fue estudiada en tres estilos: el gótico, el renacimiento y manierismo. Aunque los tres son profundamente complejos en sus características, el uso que le dan a la iluminación y a la oscuridad es diferente en cada caso; Angelino Medoro fue útil para el manierismo, Juan Bautista Vásquez lo fue para el gótico y Bartolomé Carrión para el renacimiento. A pesar de que los debates de la historia del arte hoy ponen de manifiesto lo engañoso que puede ser estudiar una obra en base a su estilo, los utilicé como base fundamental en la medida que aportaron conceptos importantes. Al respecto, es posible concluir que los estilos continúan siendo una base fundamental teórica para entender la utilización técnica de la luz en cada uno de ellos, sobre todo cuando un historiador se enfrenta a un conjunto reducido de fuente.

En Tunja, concluyo que la luz fue utilizada en un momento de grandes cambios históricos, enmarcados en los tres estilos mencionados. El gótico es la puesta en escena de un mundo ensimismada, de una Europa que pinta lo divino, que razona su naturaleza estática e inmutable, así lo entendí en la escultura del *calvario* de Bautista Vásquez. El Renacimiento se encuentra en un escenario donde la razón pasa al mundo exterior, donde la observación de la naturaleza y la geometría ofrece un mundo de posibilidades enormes; ellas se perciben en la obra de Bartolomé Carrión como un intento por conocer el territorio de la ciudad, y expresar una luz que surge desde el interior de la iglesia para iluminar los corazones de los indios que debían ser ahora convertidos. El manierismo, descrito como una expresión del barroco, se entendió como un arte que debe convencer y que por tanto transfiguro lo divino, como un acto performativo. El ejemplo más claro es el cuadro *la Oración en el huerto*, de Angelino Medoro. Allí el pintor engrandece la luz que emana del ángel profético como representación de la apertura de los muros catedralicios, de su salida a la noble tarea de convertir a los indios, todo esto como una metáfora de la realidad evangelizadora en la provincia. En el espacio arquitectónico convergen todos estos estilos y, de manera coincidente, refleja sus cambios y dinámicas: lo divino representado en el altar y la estructura gótica sin ventanas expresan la duda o las confusiones frente al cómo utilizar este recurso

estético. Al respecto, fue posible concluir que la utilización refleja un proceso histórico donde España entra en contacto con el vasto territorio Tunjano, lo conoce y se articula con él a través del complejo proceso de la evangelización.

En el tercer capítulo busqué entender a la catedral como una unidad de sentido. El estudio iconográfico realizado en el segundo capítulo arrojó un enorme dinamismo y movimiento, pero aún faltaba estudiar a este edificio desde la posibilidad de ser un todo unificado, con un significado para la ciudad donde había emergido. El camino emprendido fue el de estudiar otras fuentes primarias que hablasen de la catedral como una unidad, reflexionando sobre aquellos elementos o atributos que lograban traducir eso. La posición central que ocupaba en la traza urbana, su advocación a un Santo medieval español con características de guerrero fueron la antesala de un análisis que derivó en la enorme importancia del edificio en el siglo XVI. Al respecto, concluyo que estas características demuestran la importancia espiritual y política de la catedral en estos años. Esto la diferencia de capillas doctrineras o de otras iglesias que coexistían en los mismos años pero que no alcanzaron, sobre todo, la dimensión política que tuvo.

La segunda parte de este capítulo la dediqué a entender las características anteriores en un campo temporal más reducido. Aunque la advocación a Santiago y la posición urbana de la iglesia pusieron de manifiesto características como su establecimiento como enclave del poder político del Rey de España o su relación y articulación con la evangelización en la provincia, la razón de su existencia y emergencia en las últimas décadas del siglo XVI todavía escapaba a estas explicaciones. La lectura de las actas del cabildo de Tunja, así como de la bibliografía existente sobre la crisis de la ciudad, y del Nuevo Reino de Granada en general, aportaron pistas para entender esta relación. Sin embargo, fue la evangelización de nuevo la que integró los aspectos más relevantes de la unidad catedralicia. La situación de esta demostrada en las leyes Nuevas, en la realidad de las órdenes religiosas y de los encomenderos permiten concluir que la iglesia es la representación de la necesidad de consolidar un poder político y religioso efectivo en el territorio.

El último epígrafe de este capítulo lo dediqué a la figura más relevante de la historia de las letras de Tunja, habitante de la catedral y su beneficiario. Entendiendo que su horizonte cultural quedaba enmarcado en los muros de la iglesia, en su iconografía y en sus prácticas

política y espirituales, busqué comprender *las elegías de varones ilustres* como un discurso que emerge desde dentro de sus muros y que recoge estos aspectos. La llegada de Castellanos a la iglesia converge con las más llamativas piezas iconográficas y con la realidad social de la ciudad y la provincia, por lo que su obra demostró también la unidad de sentido de la catedral. De esta manera, tomando como base de esta unidad la luz, estudié el uso de esta categoría en el pensamiento de Castellanos, descubriendo toda una estrategia discursiva que utilizaba este concepto para fines distintos: para hablar de la historia del Nuevo Reino de Granada, para hablar de pueblos indígenas con actitudes distintas frente al dominio español y sobre todo para justificar su poderío en el tiempo que éste escribía.

Tal vez, el resultado más llamativo frente a la totalidad de los capítulos propuestos es que la complejidad del pensamiento Tunjano, del grupo humano que piensa la Catedral, es enorme. En la iconografía podemos observar tres diferentes estilos que concuerdan con el momento histórico y con las periodizaciones construidas desde la historia del arte, pero que además son pensados, interpretados, transformados. Estas tensiones no tienen solamente que ver con concepciones estéticas sino con el peso de los mundos que confluyen en este siglo. El gótico, por ejemplo, se entiende como un estilo caduco a pesar de que la concepción del espacio divino pervive inconscientemente en la psiquis de estos hombres, mientras que el Renacimiento y el Barroco se asemejan como elementos de avanzado, se recurre a ellos estéticamente y a veces se los interpreta para configurar y transformar visiones de un tiempo que se percibe en el horizonte temporal.

La unidad en el sentido de la Catedral, en Castellanos y en las actas del Cabildo, pasan también por una interpretación del pasado como recurso al presente. La luz en este último, así como la figura de Santiago el Mayor son prueba de una reflexión constante sobre el pasado, donde entran en tensión concepciones sobre el cristianismo profundo, así como sobre la situación que vive la ciudad y los requerimientos de esta. Así pues, la fuerza del medioevo retiene el tiempo de Tunja, mientras que otros mundos, el de lo clásico y lo Barroco, aceleran el paso en direcciones inciertas, donde la realidad de la Colonia Americana va a imponer otras formas de vida, de pensamiento, de religiosidad y de arte.

A manera de conclusión general podría decirse que, aunque entender una catedral como una unidad de sentido, con un significado específico, pensada por arquitectos y teólogos al

unísono es un imposible en el mundo del siglo XVI en la Nueva Granada, lo cierto es que las complejas relaciones que se tejen a su alrededor son suficientes para encontrar algún tipo de coherencia interna. La catedral de Santiago es poseedora de una riqueza inconmensurable y todavía puede ser interpretada con otros propósitos, con otros sentidos teológicos e históricos. La luz fue el elemento que me pareció fundamental y por el cual se podían articular toda una serie de procesos históricos alrededor del edificio, aportando a su interpretación desde su materialidad y su significado en una ciudad como Tunja. Aunque no sea posible entenderla con criterio de verdad y completamente, no deja de ser la labor de un historiador intentar comprender, dar sentido y coherencia a un edificio que después de más de cuatro siglos se mantiene en pie con el mismo propósito que antaño tenía, pero tal vez con más fuerza vital.

Concluyo este trabajo situando, primero, el desarrollo de la iglesia de Tunja y su significado en un debate de proporciones mayores: el problema de la modernidad. Un historiador debe, en mi opinión, articular su trabajo, por concreto y específico que pueda ser, en una discusión que toque las raíces fundamentales de las ciencias sociales. Ciertamente es que el arte del siglo XVI aparenta una profunda lejanía con la realidad política de un país, pero también es cierto que esta hace parte de un momento histórico donde distintos procesos empiezan a confluir y a determinar la realidad actual de esta sociedad. Me parece que no hay otro problema más fundamental para la historia latinoamericana que la modernidad. En ella podemos situar casi cualquier problema de estudio social que haga parte de los siglos que le corresponden, así como de las regiones donde ella tuvo lugar. Podemos entenderla además como un escenario donde las dimensiones concretas de la vida se expresan: la cultura, el arte, la economía, etc. En este sentido, el arte colonial del siglo XVI no escapa a ser interpretado a partir del concepto de modernidad, y este a su vez puede arrojar pistas para entenderlo.

No es menester de este documento reflexionar sobre las distintas definiciones de modernidad sino articular de alguna manera el problema del arte en el siglo XVI en esta discusión. Ciertamente, los filósofos que han retomado el problema de la modernidad han situado su origen en distintos siglos. Si bien la mayoría otorga a la Edad Media las semillas de este proceso, también la mayoría sitúa su más contundente expresión no antes del siglo XVII. Resulta importante, en este sentido, acudir a la expresión Edad Moderna para situar temporalmente a lo acontecido en Tunja y abrir una puerta a este complejo debate. El siglo

XVI es un momento histórico donde Europa se empieza a relacionar con el mundo, pero también donde inicia su dominación económica y cultural sobre este. Aunque esto es profundamente discutible, la situación de América, del Nuevo Reino de Granada y de Tunja debe ser entendida en gran medida desde la realidad europea y en particular desde la España de los Austrias, de la mano de todo el contexto que afectaba al continente. Una historia global es, en este sentido, más eficiente y más explicativa.

Ahora bien, el problema de la modernidad ha suscitado cuantiosos debates. La salida de Europa al atlántico y las relaciones que se tejieron con el nuevo continente fundaron un proceso histórico por el cual ese continente se constituyó como potencia económica y cultural del mundo. Pero su dominación no pudo ser bajo ningún precepto pasiva. Los conflictos que emergieron a su paso formaron sociedades con profundas contradicciones, con marcadas desigualdades y con impactos en todas sus dimensiones. Europa enfrentó su “civilización” a la “barbarie” del Nuevo Mundo en su propio sistema de pensamiento. Para este trabajo es concluyente la necesidad de estudiar y reflexionar sobre las formas, las maneras, las estrategias utilizadas por el viejo continente para establecer su poderío. La catedral de Tunja es solo un ejemplo breve de las múltiples maneras en que aquello ocurrió y fue el trabajo aquí emprendido. Las conclusiones de cada capítulo se derivan de entenderla en el marco de la modernidad como un proceso histórico de dominación de América por Europa.

Hoy es notorio el poder simbólico que tienen las catedrales, su capacidad de convencer y conmover las almas de los cristianos. Llevar al pasado una reflexión de esta naturaleza puede ser muy productivo para entender el mundo colonial y nuestro propio presente. La idea de que la *Mentalidad* persiste en la piedra, en la materialidad catedralicia, permite pensar que un feligrés que entra en el edificio puede percibir, inconscientemente quizá, ese espacio divino, la forma y esencia del Dios que en el siglo XVI concibieron los españoles en la Iglesia. Así, estudiar este periodo constructivo de la Catedral nos arroja luces, la luz de Castellanos y de sus contemporáneos si se quiere, para entender la experiencia del peregrino que entra a la magnificencia de la iglesia de Santiago el Mayor.

-Conclusiones: Ser generoso en Castellanos, tensiones en el mundo tunjano en los artistas y pensadores,

Bibliografía

Fuentes Primarias

- Archivo General de la Nación. Sección Colonia. Fondo fábrica de iglesias. “Cuentas: construcción de iglesia mayor 1569-1575”.
- Archivo General de la Nación. *Documentos que hicieron un país*. Editorial Presidencia de la República. Santafé de Bogotá, 1997. Acta de fundación de la ciudad de Tunja.
- Castellanos, Juan de. *Elegías de Varones Ilustres de las Indias* (Parte IV). Editorial ABC. Bogotá, 1942.
- Fray Juan de los Barrios. “Constituciones Synoidales Fechas en esta ciudad de Santafé, por el señor Don Fray Juan de los Barrios. Primer Arzobispo de este nuevo reyno de Granada, que las acabo de promulgar a 3 de junio de 1556”. En *Theologyca Xaveriana*. S.f.
- Fray Pedro Simon. *Noticias historiales de la conquista de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. Tomo IV.
- Friede, Juan. *Descubrimiento y conquista del Nuevo Reino de Granada*. En Academia Colombiana de historia: *Historia Extensa de Colombia*. Ediciones Lerner. Bogotá, 1965
- *Recopilación de las leyes de los Reinos de las Indias mandadas imprimir y publicar por la magestad católica del Rey Don Carlos II. Nuestro Señor, tomo primero, quinta edición*. Boix, Editor: impreso y librero, calle de carretas, numero 8. Mdríd, 1841. (Documento online). En la web: <http://www.cervantesvirtual.com/.../recopilacion...leyes-de-los-reinos-de-indias.../b808338a-8>.
- Rojas, Ulises. *Corregidores y justicias Mayores de Tunja*. Imp. Departamental de Boyacá. Tunja, 1962.

Fuentes Secundarias

- Almansa Moreno, José Manuel. “Los libros de emblemas y su influencia en el Nuevo Reino de Granada: La casa del fundador en Tunja”. En *Emblemata*. No 15. 2009.
- Arbeláez G. Lucrecia. “Consideraciones estéticas sobre la metafísica de la luz y el color”. En *Revista de Filosofía*, No 78. Universidad de Zulia. Maracaibo, 2014.
- Aristizábal, Luis Hernando. “La Tunja de Inés de Hinojosa y de Juan de Castellanos”. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol 24, no 13. 1987.
- Belda Plans, Juan. “Teología práctica y escuela de Salamanca del siglo XVI”. En *Cuadernos salmantinos de filosofía*. No 30. 2003.
- Bejarano Canterla, Rosario. “El orden de la luz: hermenéutica del renacimiento”. En *Cuadernos sobre Vico*. No 17-18. 2005.

- Bloch, Marc. *Introducción a los estudios históricos*. Fondo de Cultura Económica. México, 2015.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. “temas y problemas en la pintura colonial Neogranadina”. En *Quiroga*. No 3. Enero-junio, 2013.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. Proyecto ARCA: Cultura Visual de las Américas coloniales. (Recurso en línea). En la web: <http://157.253.60.71:8080/>
- Borja Gómez, Jaime Humberto. “Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina”. En *Theologica xaveriana* Vol 57, No 162. Bogotá, 2007.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Editorial Paidós Ibérica. Barcelona, 2008.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1996.
- Colmenares, Germán. *La provincia de Tunja en el nuevo reino de Granada: Ensayos de historia social*. Biblioteca de la Academia Boyacense de Historia. Tunja, 1984.
- Corradine Mora, Magdalena. *Los fundadores de Tunja: genealogías*. Tomo I. Academia Boyacense de Historia. Tunja, 2008.
- Del Pozo Campo, Fernando. *Vicente de Requejada: biografía y mito de un agustino quijotesco*. Academia Boyacense de historia, Jotamar. Tunja, 2012.
- Dorta, Marco. *La arquitectura del renacimiento en Tunja*. Madrid : Gráficas Yagües, 1942.
- Dosse, Francois. *La marcha de las ideas: historia de los intelectuales, historia intelectual*. Universitat de Valencia. 2007.
- Duby, Georges. *La época de las catedrales: arte y sociedad, 980-1420*. Editoriales Catedra. Madrid, 2010.
- Dussel, Enrique. “Los concilios provinciales de América Latina en los siglos XVI y XVII”. En *El Episcopado Latinoamericano y la liberación de los pobres 1504-1620*. Centro de Reflexión teológica. México D.F, 1979.
- Eugenio Martínez, María Ángeles. *Tributo y trabajo del indio en la Nueva Granada*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1977.
- García, M.R. El campo cultural del siglo XVII en España y la Nueva Granada. En *Desafíos*. No 25. S.F
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica. México DF, 2008.
- Haring, CH. La real hacienda en el régimen colonial de España. Boletín de la cámara de comercio de Caracas. Banco de la república, no 77.
- Herrero Ferrio, Dolores. “La gárgola en el mundo hispano bajomedieval”. En *Revista digital de iconografía medieval*. Vol VIII, No 16. 2016
- Iglesias, Lucila. “Santiago Matamoros y la construcción de la imagen del enemigo. El caso de una ejecutoria”. En *Avances*, 17 (2). FFyL, UBA. 2009.
- Langebaek, Carl. “Resistencia indígena y transformaciones ideológicas entre los muisca de los siglos xvi y xvii”. En: *Ana María Londoño (Editora académica). Muisca: Representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*. Editorial Universidad Javeriana. Bogotá, 2005.
- Lara Romero, Héctor. *Fiestas y juegos en el Reino de la Nueva Granada, siglos XVI-XVIII*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Bogotá, 2015.
- Lezama Lima, José. “La Curiosidad Barroca”. En *La expresión americana*. Fondo de cultura Económica. México, 1993.

- Lopez, Mercedes. *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar: La cristianización de las comunidades Muisca coloniales durante el siglo XVI (1550-1600)*. Instituto Colombiano de Antropología e historia. Bogotá, 2001.
- Medina del Rio, Juan Manuel. “La luz Gótica: paíseaje religioso y arquitectónico de la época de las catedrales”. En *Hispania Sacra*. No LXV. 2013.
- Mejía, Germán. *La ciudad de los conquistadores, 1536-1604*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2012.
- Monastoque Valero, Jorge. *Iglesia Mayor de Santiago de Tunja: 1584-1984*. Talleres Gráficos Caja de Compensación popular. Tunja, 1984.
- Moreno Acero, Jorge Eduardo. “Breve historia de Tunja”. En *boletín cultural y bibliográfico*. Volúmen 19, No 1. 1982.
- Ortiz, Sergio Elías. “Concurso literario en Tunja en 1663”. En *Boletín Cultural y bibliográfico*. Vol 11, No 8. 1968.
- Panofsky, Erwin. *La arquitectura gótica y la escolástica*. Ediciones Siruela. Madrid, 2007.
- Pérez Botero, Luis. “Contenidos Barrocos de las Elegías de Juan de Castellanos”. En *Anales de literatura hispanoamericana*. No 4. 1975.
- Porras Collantes, Ernesto. “Historia del Primer Templo Mayor de Tunja nombrado de Nuestra Señora de Guadalupe”. En *Anuario Colombiano de Historia social y de la cultura*. No 31. 2004.
- Pradilla Rueda, Helana, et al. “Arqueología del cercado grande de los santuarios”. En *Boletín Museo del Oro*. No 32-33. 1992.
- Ramallo Asensio, Germán. “Lo explícito y lo implícito de los programas iconográficos en las fachadas de las catedrales españolas en el pleno barroco. María del Carmen Lacarra Ducay (Coordinadora). El barroco en las catedrales españolas. Institución Fernando el católico. Zaragoza, 2010.
- Ramallo Asensio, German. “El rostro barroco de las catedrales españolas”. En: *cuad. Diecioch*, 1. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2000.
- Romero Sánchez, Guadalupe. *Los pueblos de indios en la Nueva Granada: trazas urbanas e iglesias doctrineras* (Tesis Doctoral). Editorial de la universidad de Granada. S.f.
- Restrepo, Luis Fernando. *Un nuevo Reino Imaginado: Las elegías de Varones Ilustres de Indias de Juan de Castellanos*. Instituto colombiano de Cultura Hispánica. Bogotá, 1999
- Sanchez Bella, Ismael. “Real Hacienda”. Editorial UNAM. México, s.f.
- Saranyana José Ignacio y Carmen José Alejos Grau. *Historia de la teología latinoamericana: s XVI-XVII*. Editorial Eunote, 1996.
- Schmidlin, Clemens y Caroline Gerner. *El Gótico (Art pocket)*. Editorial Tandem Verlag GmbH. 2008.
- Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas*. Alianza editorial. Madrid, 1989.
- Silva, Renán. *Saber, cultura y sociedad en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVII y XVIII*. La Carreta Histórica. Medellín, 2004.
- Testi, Dario. “¡Santiago y a ellos!: Caballería ligera de Castilla en la conquista d México”. En *El Legado hispánico: Manifestaciones culturales y sus protagonistas*. Vol. 1. 2016.
- Vovelle, Michelle. *Ideología y mentalidades*. Editorial Ariel. Universidad de Michigan, 1984.

- Weisner García, Luis Eduardo. *Ciudad y poder en la provincia de Tunja. Siglos XVI y XVII*. (tesis doctoral). Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, 2012.